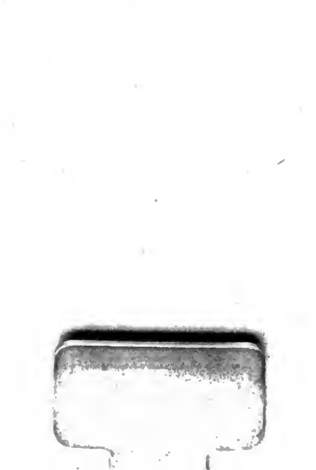
Die neue Buchkunst

Rudolf Kautzsch



Die neue Buchkunst

Studien im In- und Ausland

Herausgegeben von
Rudolf Kautzsch

Gesellschaft der Bibliophilen
Weimar 1902

Gedruckt in Leipzig
bei Poeschel & Trepte

Vorwort


Als ich den Auftrag erhielt, eine Anzahl Essais zusammen zu stellen, die einen Überblick über die moderne Buchkunst gewähren möchten, sah ich mich bald in Verlegenheit. Denn so viel auch über den Gegenstand geschrieben ist: dessen, was sich, wenigstens meiner persönlichen Meinung nach, unmittelbar für unsern Zweck geeignet hätte, war nicht viel. So ist denn schließlich die größere Zahl der in unserem Buche vereinigten Aufsätze eben für diese Veröffentlichung erst niedergeschrieben worden. Man wird das dankbar begrüßen. Denn einmal war so eine Übersicht zu gewinnen, die die Entwicklung der modernen Buchkunst bis in die neueste Zeit verfolgt. Und sodann konnte eine Auswahl im Stoffe getroffen werden, die schon Vorhandenes erfreulich ergänzt.

Ganz verzichten konnten wir auf eine erneute Erörterung der Plakatkunst, des künstlerischen Buchumschlags und des Exlibris. Diese Gebiete sind durch Sponsels Buch (Das moderne Plakat, Dresden, Kühtmann 1897), durch die bekannten Aufsätze Zur Westens in der Zeitschrift für Bücherfreunde und durch die reichhaltige Exlibris-Literatur (s. Leiningen-Westerburg, Deutsche und österreichische Bibliothekzeichen, Stuttgart 1901) zunächst genügend aufgehellt.

Dagegen ist das, was wir hier bieten, in gewissem Sinne neu und dürfte also wohl willkommen sein. So gleich die sorgfältige Besprechung des künstlerischen Drucks in England, besonders des privaten Drucks, die der erste Aufsatz bietet. Wer über die englische illustrierte Literatur künstlerischen Charakters genauer unterrichtet sein möchte, sei zunächst auf das Buch The Sixties verwiesen, das die Anfänge der modernen englischen Illustrationskunst schildert. Ferner vergleiche man Pennell, Die moderne Illustration. Deutsch

bei Hermann Seemann Nachfolger. Leipzig 1901. Englische Künstler=zeitschriften bis 1900 behandelt Dodgson in den Graphischen Künsten 24, 1901, S. 45. Über Walter Crane orientiert vortrefflich der nahezu erschöpfende Aufsatz in den Graphischen Künsten 20, 1897. S. 61 ff. Über Beardsley vgl. Pan V., 1899, 256. Über Sandys ebenda I., 1895, 205. Anderes auch sonst in deutschen und eng=lischen Zeitschriften (Studio, Art Journal u. sonst). ◇

Der Aufsatz über das amerikanische Buch wird den Wunsch rege machen, mehr über den Gegenstand zu erfahren. Bei der großen Menge in sich ziemlich gleichartiger Literatur war Selbstbescheidung besonders geboten: wir wollten keine trockenen Bücherverzeich=nisse zusammenstellen. In der Tat würde man übrigens, wie der Verfasser unseres Artikels mit Recht betont, der amerikanischen Druckkunst nicht voll gerecht, wollte man sie nur nach dem Buche beurteilen. Sie will besonders auch im Akzidenzfach, und da namentlich im ganzen Gebiet des Reklamedrucks (Katalog, Anzeige, Umschlag, Geschäftskarte u. s. f. u. s. f.) studiert sein. Kein Land der Welt — auch Dänemark nicht, das aber sofort an zweiter Stelle zu nennen wäre — leistet auf diesem Felde so Ausgezeichnetes. Neben den Pressen, die der Verfasser anführt, sind, gerade auch in der oben erwähnten Hinsicht, noch die Merrymount= und die Heintzemann=Press zu nennen, beide in Boston. Unter den in Amerika gedruckten Werken verdient ein „Altar Book“, das Updike hergestellt hat (mit Initialen in Morris' Art und Bildern von Anning Bell) noch eine besondere Erwähnung. Updike hat auch eine wundervolle Antiqua für eine Tacitusausgabe in Folio schneiden lassen, die es mit mancher englischen Schrift aufnimmt. ◇

Weitere Einzelnachweise über gute amerikanische Bücher s. Gra=phische Künste 24, 1901, S. 81. ◇



Vorwort

Die Abschnitte über Dänemark, die Niederlande und Deutschland dürften auch im einzelnen hinreichendes Material für die Nachprüfung des Urteils enthalten.

Vielleicht wird man Frankreich vermissen. Ich habe auf einen besonderen Artikel über die französische Buchkunst aus zwei Gründen verzichtet. Einmal habe ich in den von Graul herausgegebenen Studien über die Pariser Weltausstellung (Die Krisis im Kunstgewerbe, Leipzig, S. Hirzel, 1901) gerade Frankreich sehr ausführlich behandelt, worauf hier verwiesen sei. Und sodann ist die französische Buchkunst wesensverschieden von der der anderen hier behandelten Länder. Frankreich besitzt wunderbare Kräfte für die Illustration, für den Buchumschlag, für den Einband. Aber es ist im Schriftguß und im Satz mehr als konservativ. Es kennt daher auch kein streng einheitliches Buch im modernen (englischen) Sinne.

Und doch müssen wir Frankreich beneiden. Keines der alten Kulturländer hat eine so ununterbrochene künstlerische Tradition, keines ein so gebildetes Liebhaberpublikum. Auf einige charakteristische Erscheinungen sei hier hingewiesen.

Da ist die noch immer anhaltende Vorliebe für die Radierung. Nur ein so opferwilliger und so opferfähiger Abnehmerkreis, ein Publikum von so vornehmem verwöhntem Geschmack, wie das französische kann dem Verleger solche kostbare Erzeugnisse ermöglichen. Es ist ganz selbstverständlich, daß nicht alle diese mit Kupfern geschmückten Bücher, die die Boudet, Conquet, Ferroud, Floury, Magnier u. s. w. verlegen, künstlerisch gleichwertig sein können; aber die Zahl der ganz köstlichen Illustrationen wie die eines Jeanniot, Deloit, Wagrez u. s. f. ist doch überraschend groß. Und doch: trotz ihrer Feinheit und Delikatesse wirken sie altertümlich neben den Illustrationen eines modernen Graphikers wie

Lepère. Er hat z. B. in Morin, Les Dimanches Parisiens (Conquet) Stimmungsbildchen gegeben, ganz auf die Wirkung echter graphischer Kunst aufgebaut, ebenso bezeichnend in der Linie, wie packend in der Haltung des Ganzen, sei es nun Szene oder Schauplatz, Geschehnis oder Zustand. Die Radierungen sind in einem braunen Ton gedruckt. Dazu kommen Initialen und Schlußstücke in einem helleren Ton gehalten, aber vortrefflich zu jenem und dem schwarzen Text abgestimmt. Ein Künstler wie Lepère läßt uns fast vergessen, daß die Buchradierung in Frankreich nicht mehr das ist, was sie z. B. noch vor zehn Jahren war. ◇

Die fortgesetzte Pflege der Illustrationsradierung in Frankreich ist begreiflicherweise nicht ohne bedeutsamen Einfluß auch auf den Illustrationsholzschnitt geblieben. Man hat in Frankreich früh erkannt, daß dem bekanntlich arg bedrohten Holzschnitt nur der Rückzug auf die reine Kunst bleibt. Die künstlerisch bedeutenden Kräfte haben sich zu einer Chambre syndicale corporative francaise de la gravure sur bois zusammengetan. Sie geben eine eigene nur mit Holzschnitten illustrierte Zeitschrift heraus: L'image (Floury), und ihr Programm ist kurz und entschieden: Pflege des Holzschnitts als Kunst. Wiederum steht hier als der kräftigste und interessanteste Illustrator Lepère an der Spitze. Es gibt Bücher mit mehrfarbigen und solche mit schwarzen Holzschnitten von seiner Hand. Unter jenen ist das reizende Buch Paysages et Coins de rues an erster Stelle zu nennen. Die Holzschnitte, köstliche Stimmungsbilder, sind im Charakter des alten Helldunkelschnitts gegeben, aber im Farbengeschmack so völlig neu und interessant, daß ich ihnen nichts zu vergleichen wüßte. ◇

Einfarbige Holzschnittillustrationen enthält dagegen z. B. ein Bändchen der Minutes Parisiennes (Ollendorff). Neben Lepère stehen

ungezählte andere — eine Reihe Einzelnachweise bringt der oben erwähnte Aufsatz. ◇

Wie Radierung und Holzschnitt hat sich auch die Lithographie im Buche in Frankreich in einem Umfang behauptet, wie sonst nirgends, vorab die mehrfarbige – natürlich! in dem klassischen Lande farbiger Buchkunst. Auch hier haben die ersten Graphiker des modernen Frankreich mitgearbeitet. Es gibt Buchlithographien von Fantin Latour (L'enfant Jésus), von Lautrec=Toulouse, von Lunois. Häufiger als dessen völlig malerische Weise ist eine Art kolorierter Umrißzeichnung: eine Konturplatte gibt eine feste Linienzeichnung, die dann mit mehreren Farbenplatten gewissermaßen koloriert wird. Kein Zweifel, daß diese Manier besser ins Buch paßt. ◇

Auch die farbigen Schattenspiele eines Rivière (besonders als Schmuck in Musikalien) seien hier noch genannt. Von der unvergleichlichen Kunst der französischen Witzblätter braucht man nicht zu sprechen. ◇

Und endlich muß mit ein paar Worten die Kunst des Buchumschlags gestreift werden. Frankreich ist geradezu das Musterland für den künstlerischen Papierumschlag der Originalausgaben. Von Lepère bis zu den übermütigsten Zeichnern des Rire haben alle Künstler mithelfen müssen, dem Buch ein anziehendes Äußere zu sichern. Wiederum ist der Gesamtcharakter dieser Produktion der der flottesten Improvisation von Gestalten, Szenen, Allegorien, die auf den Inhalt Bezug nehmen, voll Grazie und verlockenden Reizes. Meist ist derbe aufdringliche Plakatwirkung sehr geschickt vermieden, ebenso aber der Charakter einer auf Dauer berechneten strengeren Dekoration. Der Umschlag soll nichts anderes sein, als ein vergängliches Gewand, das der Liebhaber abnimmt, sobald er dem Buche eine feste Hülle gibt. Die Leichtigkeit der Erfindung, das

Treffende in Geste und Situation, die Komik in Humor und Satire, der Geschmack in der Farbe ist fast stets ganz vortrefflich. ◇
Kurz, man sieht: so viele künstlerische Kräfte sind nirgends sonst im Buchgewerbe tätig. Aber freilich – wenn es nicht gelingt, auch für die Schrift und den Satz neue Formen zu finden, wird der Zwiespalt zwischen Bild, Schmuck und Text nur immer größer, die Willkür ärger. Das Gefühl für die Notwendigkeit einheitlicher Behandlung des Ganzen ist bedenklich im Schwinden. Künstlerische Bücher in jenem höchsten Sinne können so nicht entstehen. ◇
Ich habe unserem Buche noch drei Aufsätze über einzelne Künstler beigegeben. Die drei stellen drei Hauptcharaktere unserer deutschen Buchkunst dar. Man wird erkennen, wie sehr bei uns noch alles auf ein paar Augen steht. ◇
Die Hauptlücke unseres Buches dürfte das Fehlen eines zusammenfassenden Aufsatzes über den modernen Einband sein. Über den Leinenband fehlt es nicht an tüchtigen Vorarbeiten. Vgl. Archiv für Buchgewerbe 40, 1903. Auch der Studio hat dem Thema eine seiner glänzend ausgestatteten Extranummern gewidmet. ◇
Aber der moderne Kunstband ist meines Wissens noch nicht erschöpfend behandelt. Einiges findet sich in Ausstellungsberichten, so Zeitschrift für Bücherfreunde III., 1899, S. 158 und in der Krisis im Kunstgewerbe. Auch Grautoffs Buch enthält eine Reihe von Notizen. Sonst aber muß man sich das Material sehr mühsam zusammensuchen. Ich nenne noch Dekorative Kunst I., 1898, 152 (Cobden-Sanderson). Zeitschrift für Bücherfreunde IV., 1900, S. 106, V., 1902, S. 409. Hoffentlich wird diesem Mangel bald von berufener Seite abgeholfen. ◇
Nun noch ein paar Worte über den Standpunkt, den dieses Buch der neuen Bewegung gegenüber einnimmt. Es war unumgänglich



nötig, die Ansichten der Verfasser völlig unangetastet zum Abdruck zu bringen. Jeder Versuch eines Ausgleichs hätte nur zu einem charakterlosen Kompromiß geführt. Hier wo Nationalität und Temperament so lebhaft mitsprechen, kann es keine völlige Übereinstimmung des Urteils geben. ◇

Umsomehr sehe ich mich genötigt, hier einige Bemerkungen nachzuholen, die gerade der deutsche Leser vielleicht vermissen dürfte. ◇

Unsere Hochachtung vor Schrift, Satz und Druck der englischen Privatpressen wird unbegrenzt sein: reiner und schöner ist die Antiqua nirgends geschnitten, wohllautender in den Verhältnissen nirgends gesetzt, auf herrlicheres Papier nirgends gedruckt worden. Und doch wird diese Buchkunst nicht die unsere sein. Ich glaube, unser Nationalcharakter verlangt mehr „Gemüt", als z. B. die Drucke der Doves=Press zeigen. Das Wort „Gemüt" deckt nicht ganz, was ich meine. Dort fehlt Wärme, Liebenswürdigkeit, Heiterkeit, Humor, Eigensinn, knorrige Kraft. Man wird fragen: Das soll alles auf einer Buchseite zum Ausdruck kommen?! Ich antworte: es ist schon zum Ausdruck gekommen. Man sehe sich nur die guten Buchseiten in Fraktur an, wie sie seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutschland entstanden. Aber davon später. Hier möchte ich nur aussprechen: so herrlich jene besten englischen Drucke sind, sie sind zu kühl, zu klassisch für uns. Sie sind Zeugnisse eines Geschmacks, der an der Antiqua geschult ist. Sie sind einzig vornehm, aber blutlos. ◇

Und die Amerikaner? Niemand wird ihnen Humor absprechen. Aber er ist oft burlesk. Man hat gesagt, etwas Niggerhaftes sei da unverkennbar. Jedenfalls, die amerikanische Buchkunst, so ausgezeichnet sie ist, so klar sie auch ergriffen hat, was es heißt, von den Gegebenheiten der Schrift und der Technik ausgehen, sie ist

oft derb, sie bewegt sich gern in starken Gegensätzen in Form und Farbe. Das Hinarbeiten auf Effekt spielt eine größere Rolle, als gut ist. So viel wir dort lernen können, Amerikaner wollen wir nicht werden. ◇

Näher stehen uns wieder in anderer Hinsicht die Dänen. Ich habe dem glänzenden Urteil Denekens nichts hinzuzusetzen. Und doch ist auch da eine Nuance, die uns fremd anmutet. Auch der däni=schen Buchkunst fehlt jener Hauch liebenswürdigen Humors, der uns so wohl tut. ◇

Holland erfreut durch seinen Natursinn und durch die Farbe. Zu lernen gibt's da unendlich viel. Aber bei eindringendem Studium merkt man bald: jede Buchkunst, die nicht von der Schrift aus=geht, ist wurzelkrank. Die ganze wundervolle, farbig so sehr an=ziehende Ornamentik Hollands steht gewissermaßen in der Luft. ◇

Dasselbe gilt erst recht von der südniederländischen. Die abstrakte, verstandesmäßig konstruierende Weise Van de Veldes mag ihre Berechtigung Eisen, allenfalls auch Möbeln gegenüber haben. Auf der Fläche, als Dekoration ist sie wunderlich, gesucht. ◇

Aber freilich: alle die genannten Länder haben eben dies vor uns voraus: sie haben je einen bestimmten Charakter in der Zierkunst entwickelt, eine einheitliche, charakteristisch ausgeprägte Art. Das fehlt uns. Bei uns gibt es mannigfache, aber weit auseinander führende Ansätze. Und vor allem: wir haben kein Publikum, das mit arbeitet, das eine bestimmte Art mit entwickeln hülfe. Wir wissen ja gar nicht, was wir wollen. Selbst die Kreise, die berufen wären, als Auftraggeber mitzuwirken, sind ratlos, von der Masse gar nicht zu reden. ◇

Ich glaube, auch bei uns ist ein wirklicher Fortschritt erst möglich, wenn die Hauptfrage gelöst ist, das ist die Frage nach der Schrift. ◇

Vorwort

Ich bin ganz und gar nicht der Meinung, daß die vorhandenen Schriften genügen. Sie genügen zum Teil nicht mehr, auch die älteren Frakturen, Schwabacher und Antiqua-Schnitte sind ein Notbehelf. Und zum Teil genügen sie noch nicht, so auch die Eckmann- und Behrensschrift, so vortrefflich sie an sich sind. Diese haben den großen Fehler, daß sie zu neuartig sind. Der Schritt von den älteren Schriften zu ihnen herüber ist zu groß. Sie werden nie im besten Sinne volkstümlich werden.

Die Frage nach der Schrift ist in Deutschland die Frage nach dem Schicksal der Fraktur. Ich bin fest überzeugt, alle Nützlichkeitserwägungen der Praktiker, alle doktrinären Theorien der Pädagogen werden schließlich an dem nationalen Charakter der Fraktur scheitern – und an ihrem künstlerischen Charakter. Daß die Fraktur künstlerisch entwicklungsfähiger ist, als die Antiqua, ist wohl zweifellos. Und daß sie unserem Empfinden näher steht, als diese, ist es gewiß ebenfalls. Schenkt uns erst ein Genie eine kräftige, künstlerisch wertvolle neue Fraktur, so kann es wohl einmal wieder ein deutsches Buch geben, das modern, künstlerisch und volkstümlich zugleich ist. Ob das geschieht, ist eine Frage, die sich natürlich nicht erörtern läßt. Das aber kann man vielleicht sagen: alle bisherigen Versuche, die Fraktur zu reformieren, mußten schon deshalb scheitern, weil sie mit der Antiqua liebäugelten. Die Fraktur der Antiqua nähern, heißt aber, sie öde, nüchtern, langweilig machen. Eine künstlerische Fraktur muß eigensinnig, knorrig sein, sonst ist sie keine Fraktur.

Der Mangel an einer neuen Schrift, die wirklich unserem Empfinden entspräche, hat die Ausbildung eines neuen deutschen Typus in der Buchkunst bisher aufgehalten. Jetzt verzehrt sich viel gute Kraft nutzlos. Dann, wenn uns eine solche Schrift zuteil würde,

könnte in konzentrierter gemeinsamer Arbeit rasch alles übrige: Satz, Schmuck, Farbe so geklärt werden, daß wir bei aller Verschiedenheit im einzelnen doch wieder einen Grundcharakter für das Buch hätten, den wir dem Ausland gegenüber zeigen dürften. ◇
Noch eins möchte ich hier zur Sprache bringen: ob wir nicht gut daran täten, die Farbe etwas mutiger als Schmuckmittel heranzuziehen. Freilich gehört dazu Farbensinn, und daran fehlt es bekanntlich recht sehr. Sollte dieser Mangel aber zu überwinden sein, so läßt sich gar nicht absehen, warum wir nicht durch mehrfarbigen Druck unseren Büchern etwas von der heiteren Sinnlichkeit zurückerobern könnten, die die Handschrift in so hohem Maße besaß. Von dem harten Schwarz- und Rotdruck muß man dann allerdings abkommen. Aber feinere Reize, als sie die Harmonie zart gebrochener Farben verleihen kann, dürfte keine Schmuckleiste und keine Vignette dem Buche sichern. ◇
Was sonst die Entfaltung einer wahrhaft vornehmen Buchkunst bei uns hindert, braucht man nicht mehr zu erörtern. Es fehlt an Geschmack und an Opferwilligkeit beim Publikum wie beim Verleger in gleicher Weise. Einen wie beschämend kleinen Bruchteil bilden noch immer die paar Verleger, die vorwärts drängen. Schon vor Jahren hat Wilhelm Hecht ausgesprochen: „der Verleger kennt genau und benutzt den Geschmack der großen Masse des Publikums, indem er demselben in sorgfältiger Nachgiebigkeit schmeichelt, statt seine Unternehmung dem gebildeten Teile des Volkes anzupassen und die große Masse durch Gewöhnung an das Gute für ein besseres Bedürfnis heranzuziehen. Darum will er nicht durch Güte, sondern durch die Billigkeit seiner Ware konkurrieren, was diese naturgemäß allmählich verschlechtern muß."
Was der feine Kenner der deutschen Illustration so gekennzeichnet



hat, gilt noch heute. Die Anfänge der sogenannten modernen Bewegung bei uns kranken bereits an derselben Erscheinung. Billige Bücher ist die Losung. Und da der Verleger auch an diesen billigen Büchern noch verdienen will, sind sie eben auch danach. Die Flut dieser schlecht illustrierten billigen modernen Prachtwerke wird die wenigen gesunden Ansätze in unserer jungen Bewegung rettungslos wegschwemmen, wenn nicht Einhalt geboten wird. Wir brauchen nicht billige Bücher. Wir brauchen zunächst um jeden Preis gute Bücher, damit nur endlich einmal ein fester Stamm von Abnehmern sich bilden kann, der wirklich weiß, was gut ist. Es ist nicht wahr, daß es an opferwilligen Abnehmern schlechtweg fehle. Gewiß steht es bei uns noch lange nicht wie in Frankreich und England. Aber einen kleinen Liebhaberkreis haben wir bereits. Sicher ist: man wird ihn nicht durch die Herausgabe schlechter Ein- und Zweimarkbücher vergrößern. Denn, wenn er sich auch noch zurückhält, wenn er auch vielfach noch unsicher in seinem Geschmack ist, so viel wissen diese Leute doch unbedingt: weder die alten Prachtwerke, noch diese neuen Erzeugnisse der Schwarzweißkunst mit ihren schlechten Leisten und noch schlechteren Figuren können uns befriedigen. Wo ist die vornehme deutsche Buchkunst? ◇

Gewiß: sie fehlt nicht ganz. Eugen Diederichs und der Inselverlag haben mehr als ein vornehmes Buch gebracht, auch wohl noch ein paar andere. Aber was ist das gegen die Unsumme des Schlechten?! ◇

Und dann klagt man, daß jene Liebhaber ihre Bedürfnisse im Ausland befriedigen! Gewiß tun sie es, und sie tun recht daran. Aber es ist eine faule Phrase, daß sie es tun, weil ihnen eben das Ausland schlechthin höher steht, als die Heimat. Sie tun es, weil sie empfinden oder doch ahnen, daß das Ausland weiter ist,

weil sie Geschmack haben oder für die Erziehung ihres Geschmackes sorgen wollen. Genug: so lange sich nicht wenigstens die ersten Vertreter des deutschen Verlags entschließen, mit der Spekulation auf den Massengeschmack zu brechen und vornehme, ganz gute Buchkunst zu pflegen, kann nicht die Rede davon sein, daß es ernstlich besser bei uns würde.

Unter dem Mangel, den ich oben andeutete, hat auch die Herstellung dieses Buches gelitten. Ich wollte unter keinen Umständen eine alte Type, Fraktur, Schwabacher, Elzevier oder was es sei, anwenden. Unser Buch sollte ein modernes Buch sein. So habe ich mich für die Schrift Peter Behrens' entschieden, die neu und doch den alten Schriften nicht ganz fremdartig gegenüber steht. Da die zu Gebot stehenden Mittel einen reichen Schmuck nicht zuließen, ich auch kein Freund von irgendwelchem nicht innerlich motiviertem Zierrat bin, haben wir versucht, durch die Schönheit des schlichten Satzes und durch die unantastbare Güte des Materials allein zu wirken. Man vergleiche insbesondere das Papier mit sonst gebräuchlichen Papieren. Das Beste hat, wie es sich für ein gutes Buch gehört, die Druckerei dazu getan.

Leipzig, im April 1903. Rudolf Kautzsch.

H. C. Marillier: England



IE Kunst, schön zu drucken, und, was noch wichtiger ist, die Herstellung schön gedruckter Bücher hat während der allerletzten Jahre in England unvergleichlich viel mehr Beachtung gefunden, als in irgend sonst einem Lande. Zwar hat sich die Bewegung auch nach Amerika ausgebreitet und ist dort sehr weit gebracht worden. Aber so ausgebreitet sie war, sie diente dort bisher fast gänzlich der Nachahmung: sie hat verhältnismäßig wenig Werke entstehen lassen, die verdienen, original genannt zu werden, und dabei doch den Vergleich mit den besten englischen Musterwerken aushalten, welche den Anstoß zu ihrer Entstehung gaben. ◇

In England muß der Bücherliebhaber zwischen zwei gänzlich verschiedenen Klassen von Büchern unterscheiden, nämlich industriellen, das heißt solchen, die unter den gewöhnlichen Bedingungen des Geschäfts entstehen, und privaten, das heißt solchen, die das Erzeugnis individueller Bemühungen sind. Es gibt gewerbliche Drucker in Großbritannien, die seit Jahren und seit Generationen den besten Traditionen folgen, obwohl diese die Typographie in der Zeit ihrer Entartung verlassen hatte: ihre Arbeit ist denn auch selten unter ein gewisses Niveau des Geschmacks gesunken. Solche Drucker sind T. und A. Constable in Edinburgh und die wohlbekannte Chiswick Press in London. Aber wenn man von dem Wiedererwachen der Druckkunst in England spricht, so hat man nicht so sehr diese Firmen oder ihr Werk im Sinne, als vielmehr die bewußt künstlerischen Bemühungen einzelner individueller Drucker, die energisch darauf hinarbeiteten, die alten Traditionen der Meister des 15. Jahrhunderts neu zu beleben und Bücher zu schaffen von ganz eigenartigem, ja einzigartigem Aussehen, soweit ihre typographischen und ihre allgemeinen Vorzüge in Betracht kommen. In den Händen dieser

Männer – zumeist sind es Amateure – ist das Drucken als eine eigenen Gesetzen folgende Kunst behandelt worden, eine Kunst, die mit Teil hat an der großen „Arts=and=Crafts"=Bewegung, und die um ihrer selbst willen der Pflege bedarf; und es würde die, die mit ihrer Entwickelung nicht vertraut sind, überraschen, zu erfahren, wie zahlreich die Bücher sind, die, durch diese Bewegung veranlaßt, herausgegeben wurden, und wie viele Privatpressen, die alle wiederum gewisse originale Züge tragen, unter ihrem Einfluß entstanden sind. Es ist kaum möglich, in einem Artikel mehr als nur die wichtigsten und die bekanntesten dieser Erzeugnisse zu nennen, auch nicht möglich, ihrem Einfluß auf den rein geschäftsmäßigen Druck überall nachzugehen. Das gäbe Stoff genug für ein ganzes Buch, das sich allein diesem Gegenstand zu widmen hätte.

Vereinzelte Vorstöße gegen den Verfall der typographischen Kunst, über die später noch einiges gesagt werden soll, können bis in das 18. Jahrhundert hinauf verfolgt werden, als Baskerville und Horace Walpole, um nur zwei der Führenden zu nennen, Privatdruckereien ins Leben riefen, die mit besonders für sie gezeichneten Typen druckten. Baskervilles Typen haben heutzutage viele Bewunderer, und seine Bücher werden um ihrer Ausstattung willen gesucht; aber an neueren Wertmessern gemessen haben sie doch viel Verfehltes. Walpole, der Verfasser der berühmten „Letters", und ein wohl bekannter Dilettant, opferte einen großen Teil seiner Kraft der Wiederbelebung der alten Stile, besonders in der Architektur. Er lenkte die Flut des Geschmackes während einiger Jahre von dem italisierenden Einfluß Inigo Jones' weg in die Kanäle einer überladenen, ziemlich gekünstelten Gotik. Bei der Produktion von Büchern bevorzugte er die besseren der frühen Typen, und einige seiner in der Privatpresse zu Strawberry Hill

gedruckten Bücher bedeuten, trotz einer gewissen Ärmlichkeit des Drucks (Musterwerken gegenüber) einen entschiedenen Fortschritt über den damaligen Stand der Druckkunst hinaus. ◇

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gründete Egerton Brydges (in Verbindung mit John Johnson, dem Autor von „Johnsons Typographia", einem Musterwerk über die Druckkunst) eine Privatanstalt, genannt die „Lee Priory Press" die ungefähr 11 Jahre lang bestand. Ihre Nachfolgerin wurde die Middle Hill Press des Thomas Phillips, eines berühmten Altertumsforschers, die ihrerseits wiederum 50 Jahre lang arbeitete. Um aber zu neueren Daten zu kommen, so gehört das wirkliche Wiederaufleben schönen Drucks und der Druckkunst überhaupt in England mit einer einzigen Ausnahme erst dem letzten Dezennium an. Diese Ausnahme bildet die Daniel Press in Oxford. ◇

C. H. O. Daniel, ein Mitglied des Worcester College in Oxford begann schon als ganz junger Mann im Jahre 1852 zu drucken. Während seiner Studentenjahre hielt er sich in seiner Wohnung eine Privatpresse und druckte gegen 1874 einige seltene Traktate wieder ab. 1878 verlegte er seine Presse in das „Worcester House", wo sie noch steht; und von dort ging nun eine lange schöne Reihe kleiner Bücher in beschränkten Auflagen aus. Das erste war „Garland and Rachel", eine Sammlung von Gedichten verschiedener Autoren. 1883 veröffentlichte er zwei Bücher in Quartformat, die „Sixe Idillia" (einen Neudruck eines Werkes von 1588) und den Prometheus des Dichters Robert Bridges. 1884 druckte er Canon Dixons „Odes and Eclogues", einige nachgelassene Gedichte von Henry Patmore und die Gedichte von Robert Bridges. Einer Ausgabe (in nur 22 Exemplaren) der „Growth of Love" von Robert Bridges im Jahre 1889 folgte eine zweite Ausgabe 1890, die sich durch

die Einführung einer schönen, neu geschnittenen gotischen Type auszeichnete. Daniels spätere Arbeiten umfassen die Oden von Keats (1895), „The Child in the House“ von Walter Pater (1894), „By Severn Sea“, ein Gedicht von Herbert Warren, Gedichte von Lawrence Binyon und verschiedene Neudrucke von Milton, Blake, Keats und Herrick. Daniel war sein eigener Setzer und Drucker, so erklärt sich, daß sein Druck nicht immer eben so befriedigt, wie der Satz. Aber er hat zweifellos auf die Wiederbelebung der alten Druckstile in weiten Kreisen einen bedeutenden Einfluß gehabt. Durch seine Vermittlung und auf sein Ersuchen hin wurde die Oxforder Universitätsdruckerei, deren Werk später erwähnt werden wird, veranlaßt, einige der alten Originalschnitte von Typen, die für sie von Dr. Fell 1670 gekauft waren, und nach ihm „Fell“typen hießen, wieder zu verwenden und zu ergänzen. Daniel selbst benutzte diese Typen, die er von der Universitätsdruckerei borgte, und verwandte besonders gern das aufrechte „s“ (ſ), das in diesem Guß enthalten ist. Seine gotische Schrift gehört gleichfalls Dr. Fells Typen an. So interessant diese Typen in ihrer historischen Bedeutung sind, so wenig sind sie doch vollkommen. Sie waren von Holland und Deutschland aus eingeführt worden, deren Schriftgießer sie den vornehmen Typen der alten Venetianischen Drucker entlehnt hatten, ohne ihre vollendete Form beizubehalten. Liebhaber archaischer Bücher indessen finden viel Bewundernswertes an ihrer seltsamen Gestalt und ihrem etwas unregelmäßigen Bild.

Gleich nach der Danielschen Druckerei, der unbestreitbar der chronologische Vorrang gebührt, stoßen wir auf die berühmteste Privatdruckerei der modernen Zeiten, die von William Morris, dem Neuschöpfer so vieler dekorativen Künste, die in Verfall und Ver-



achtung gesunken waren. Es war im Jahre 1891, als Morris die „Kelmscott Press“ in Hammersmith begründete, im Westen von London, und ihr den Namen nach dem alten Manor-Haus von Kelmscott gab in Gloucestershire, das viele Jahre lang seine Heimat war, und wo seine Witwe noch heute lebt. Morris hat über seine Ziele und Bestrebungen, als er dieses große Unternehmen gründete, selbst berichtet::, und wir können hier nichts besseres tun, als ihn selber reden lassen: „Ich begann den Druck von Büchern in der Hoffnung, einige hervorzubringen, die entschieden schön genannt werden müßten und doch zu gleicher Zeit leicht leserlich wären, weder das Auge beunruhigen, noch die Aufmerksamkeit des Lesers durch die Absonderlichkeit ihrer Formen stören dürften. Ich war stets ein großer Bewunderer der schönen Handschriften des Mittelalters und der ersten Drucke, die an deren Stelle traten. Bei den Büchern des 15. Jahrhunderts hatte ich bemerkt, daß sie stets schon durch den Druck an sich schön waren, auch ohne das hinzugefügte Ornament, mit dem manche so verschwenderisch ausgestattet sind . . .“ ◇

:: A note by W. Morris on his aims in founding the Kelmscott Press 1898. Das letzte von der Kelmscott Press gedruckte und veröffentlichte Buch.

Wieviel Energie und Überlegung, wieviel Begeisterung hinter diesem schlichten Bekenntnis steht, kann man ahnen, wenn man zwischen den Zeilen von Sidney Cockerells Skizze und Bibliographie des siebenjährigen Werkes der Kelmscott Press zu lesen versteht, zu der die oben angeführte Bemerkung von Morris eine Art Einleitung bildet. Viele werden überrascht sein zu erfahren, daß Morris das Projekt einer besonderen Druckerei oder wenigstens den Plan, selber Bücher zu drucken, schon im Jahre 1866 ins Auge gefaßt hatte, und daß damals bereits 44 Holzstöcke (35 davon

von Morris selbst) nach Zeichnungen von Eduard Burne-Jones zur Illustration von „The Earthly Paradise" geschnitten waren, von dessen Drucklegung man dann fürs erste wieder absah. Andere Stöcke und Initialen wurden ferner für Morris' Gedicht „Love is Enough" verfertigt, das später als eins der letzten Kelmscottbücher erschien. Schließlich wurden tatsächlich einige Bücher fertiggestellt, die mehr oder weniger nach Morris' Geschmack ausfielen; sie wurden nämlich auf der Chiswick Press gedruckt und in Caslons „old face" Type gesetzt. Zu diesen gehörten „The House of the Wolfings" (1888), „The Roots of the Mountains" (1889) und schließlich eine kleine Ausgabe der „Gunnlaug Saga" (1890), deren Druckbogen erst nach Morris' Tod gesetzt wurden. Eine gotische Schrift, nach Caxton kopiert, wurde für dies Büchlein benutzt, und die Räume für die Initialen ließ man frei, um sie mit der Hand auszufüllen. ◇

Im Jahre 1888 wandte Morris der Buchdruckerkunst selbst sein Interesse zu, wie er sagt dazu bewogen durch die Bewunderung für die Arbeit der frühsten Drucker und für die delikaten Formen, die von den Schreibern der besten alten Handschriften entlehnt waren. Morris besaß in seiner wertvollen Handbibliothek eine schöne Sammlung solcher sonst so seltenen alten Manuskripte. „Was ich brauchte" sagt er in der kleinen schon erwähnten autobiographischen Notiz, „waren Buchstaben von reiner Form, streng ohne unnötige Auswüchse; gleichmäßig ohne das An- und Abschwellen der Linie, was ich für den wesentlichsten Fehler der gewöhnlichen modernen Typen halte, und was sie schwerer lesbar macht; ferner nicht so mager, wie es alle späteren Typen geworden sind, um dem geschäftlichen Vorteil des Druckers dienen zu können. Nur eine Quelle gab es, aus der man Muster solcher

vollkommenen Antiqua=Charaktere schöpfen konnte, nämlich die Werke der großen Venetianischen Drucker des 15. Jahrhunderts, unter denen Nikolas Jenson von 1470 bis 1476 die vollkommen=sten und besonders charakteristischen Antiquaarten geschaffen hat. Diese Type studierte ich möglichst sorgfältig, indem ich sie in großem Maßstabe photographieren ließ, und sie wiederholt nach=zeichnete, ehe ich meine eigenen Buchstaben zu entwerfen be=gann; so kam ich soweit, daß ich sie nicht sklavisch kopierte, und doch ihre wesentlichen Vorzüge beherrschte."

Die hier beschriebene Type ist die, die Morris zuerst entwarf, und die er die „Goldene" nannte, da sie für eine Ausgabe von Caxtons „Golden Legend" bestimmt war. In dieser „Golden Type" ist die Mehrzahl der Kelmscottbücher und der von der Druckerei ausgegebenen Artikel gedruckt. Später jedoch fügte Morris zwei gotische Schnitte verschiedener Größe hinzu, von denen der grö=ßere, als „Troy" bekannt, benutzt wurde für „Recuyell", „Godefrey of Boloyne", „The Glittering Plain", „Jason", „The Floure and the Leafe" und für „Love is Enough"; während der kleinere Schnitt für den großen Chaucer gebraucht wurde, wonach er auch be=nannt wurde, ferner für „Sigurd the Volsung", „The Sundering Flood", „King Florus", die drei Legenden aus der Bibliothek der Lincoln Cathedrale, und den geplanten „Froissart", von dem nur einige höchst dekorative Seiten gedruckt wurden. Diese gotischen Schnitte basieren auf der Schöfferschen Type, die in der Mainzer Bibel von 1462 vorliegt, aber sie zeigen auch Spuren von Günther Zainer von Augsburg und Koberger von Nürnberg. Die Schrift der Schöfferschen Bibel speziell bezeichnete Morris als das non plus ultra einer gotischen Type, da sie frei von spitzen Ausläufern und höchst leserlich sei: zwei Eigenschaften, die er sich selbst noch

weiter zu entwickeln vornahm. Nun muß man allerdings zugeben, daß das Lesepublikum im großen und ganzen doch nicht willens war anzuerkennen, daß Morris gerade dies angestrebt hätte; seine gotische Schrift wird hartnäckig als schwer leserlich bezeichnet. In der Tat beging er hier den Mißgriff, ein Mischprodukt aus seiner „Golden Type" mit der „black letter" zu bilden, wozu ihn zweifellos deren kräftiges und bestimmtes Bild verführte, vielleicht Züge, die sie Morris' Geschmack am gotischen Stil überhaupt verdankt. Zudem tat er es wahrscheinlich in Unkenntnis der Ermittelungen, die in Frankreich über die verschiedene Lesbarkeit der Typen angestellt worden sind, und die zu gunsten einer wohlgerundeten, gleichmäßig dicken Buchstabenform entschieden. Die Gewohnheit tut viel, und das Vorurteil tut noch mehr; so kann es vielleicht noch lange Jahre dauern, ehe das Publikum seine Vorliebe für die „vollendete" Type aufgibt, die besonders Bodoni eingebürgert hat, und die Morris als den letzten Fluch des gesunkenen Geschmacks im 18. Jahrhundert betrachtete. ◇

Morris meinte aber, daß nicht die Schrift allein imstande sein könne, eine völlige Reform der Buchdruckerkunst seinen Bemühungen entsprechend zuwege zu bringen. Die wesentlichen Eigenschaften, die er für ein vollkommenes Buch forderte, beschrieb er selbst und zählte sie an einer Stelle wie folgt auf: „Das Papier, die Form der Type, den relativen Zwischenraum zwischen den Buchstaben, den Wörtern und den Zeilen, und schließlich die Lage der Druckfläche auf der Seite." Hier fehlt natürlich der Einband und das Illustrationsproblem, über das er sich vielfach sonst äußerte. Was nun das Papier anlangt, so gebrauchte Morris natürlich Handpapier. Aber auch dies ließ er von neuem über-

gehen, und ein leichtes unregelmäßig gemustertes Korn darauf verteilen, um ihm jede Spur mechanischer Glätte zu rauben. So benutzte er auch Leinenfasern statt der Baumwolle, und man sagt sogar, daß nichts ihn so befriedigen konnte, als das Leinenfaserpapier aus weggeworfenen Hemden, das an einem bestimmten Ort Deutschlands verfertigt wird. Jedenfalls hat das Papier von Morris ein sehr schönes Ansehen; es ist leicht durchscheinend (was man ihm zum Vorwurf anrechnete!) und griffig wie eine Banknote. Er ließ es in drei Größen herstellen, die sich durch von ihm gezeichnete Wasserzeichen unterscheiden, und die danach Apfel-, Pfirsich- und Primelpapier heißen. — Die Frage der Ränder ist eine der wichtigsten für den Drucker und ist trotzdem meist ganz vernachlässigt worden, obgleich schon von eben den frühen Druckern, die die besten Typen erfanden, auch die wohltuendsten Proportionen festgesetzt und instinktiv beibehalten wurden. Morris hatte eine Reihe von Vergleichsmaßen nach Büchern des Britischen Museums zusammengestellt, auf die er sein Schema begründete, nämlich, daß stets der innere Rand der schmalste, der obere der zweite, der äußere der dritte und der untere der breiteste sein solle. Jeder soll ungefähr um 1/5 seiner Breite schmäler sein, als der folgende. Diese Anordnung bringt die Druckflächen auf den beiden einander gegenüber stehenden Seiten fest zusammen und verbindet sie zu einer aus zwei Teilen bestehenden, aber zusammengehörigen Einheit, während ihre Lage, etwas hoch auf der Seite, dem Auge wohltut und den Eindruck des Festruhenden gibt. Überschriften vermied er und zog, wo es nötig war, Marginalnoten vor, die Seiten numerierte er unten. Was nun den Durchschuß anlangt, so haßte Morris ganz besonders durchschossene Seiten, und seine Schrift erscheint im Satz so dicht

und im Schnitt so knapp, wie nur Ober- und Unterlängen der langen Buchstaben das erlauben. Ein zweites Fundamentalprinzip war ihm die Forderung gleicher Zwischenräume zwischen den Wörtern, soweit das irgend mit dem glatten Abschluß der Zeilen und mit dem Vermeiden der weißen Rinnsale zu vereinigen ist, die zuweilen durch die Seiten industrieller Drucke gehen und sie so arg entstellen. Um diese zu vermeiden pflegte er seinen Satz mit gewissenhafter Genauigkeit abzuändern. ◇

Das erste Buch, das den Anspruch erhob, auf der Kelmscott Press gedruckt zu sein, war „The Golden Legend"; aber ein Zufall (die Größe des benutzten Papiers) veranlaßte, daß es zurückgestellt wurde, und statt dessen eine kleine Ausgabe von „The Glittering Plain" herauskam. Es war ganz schwarz mit nur einer Leiste und ohne Illustrationen gedruckt, aber es wies allem Folgenden die Richtung. Die nächste Ausgabe desselben Werks, die 1894 erschien, enthielt 23 Bilder von Walter Crane gezeichnet, und gab sich in allem reicher geschmückt. Das zweite Buch der Kelmscott Press war wiederum ein Werk von Morris, die Sammlung „Poems by the Way". Dann folgten Wilfrid Blunts „Love Lyrics of Proteus" und „The Nature of Gothic", ein Kapitel aus Ruskins „Stones of Venice"; darauf kam von Morris „Defence of Guinevere" und „Dream of John Ball", von denen dieses die erste der langen Reihen von Burne-Jones' Illustrationen enthält, darunter die schöne Zeichnung „Labour", die später in vergrößertem Maßstabe in einer Londoner Zeitung erschien. Schließlich kam als siebentes Buch am 3. November 1892 „The Golden Legend" von Jacobus de Voragine, von W. Caxton übersetzt. Dies zählte drei Bände und wurde von F. S. Ellis herausgegeben, einem jener seltenen Freunde, an denen Morris so reich war, der auch den großen „Chaucer", „Shelley"

„Keats", die drei Legenden aus der Lincoln Cathedrale und viele andere wichtige Werke herausgab. Morris selbst besaß eine frühe Handschrift der „Legend"; um aber ganz sicher zu gehen, borgte er die berühmte Handschrift der Cambridger Universitätsbibliothek und ließ sie ganz abschreiben, eine nicht geringe Arbeit. ◇
Ein anderes großes Werk, die „Recuyell of the Historie of Troye" war das nächste und gab der neuen dort gebrauchten gotischen Type den Namen. Auch dieses gehört zu den Übersetzungen Caxtons: die erste Ausgabe war einst das erste englisch gedruckte Buch. Unter den hierauf folgenden Bänden befanden sich Caxtons Übersetzung von Reineke Fuchs, Shakespeares Gedichte, „News from Nowhere", Caxtons „Order of Chivalry", Cavendish's „Life of Wolsey", „Godefrey of Boloyne" und Mores „Utopia". Die Chivalry war das erste in der kleineren gotischen Type gedruckte Buch, die für den „Chaucer" gezeichnet und nach ihm benannt ist, und die damals schon zur Hand war, aber erst zu einer Zeit vollendet wurde, als ihr Erfinder auf dem Totenbette lag: er konnte noch die ersten Probedrucke sehen. ◇
„Godefrey of Boloyne" bezeichnet wieder eine neue Epoche: es war nämlich das erste Buch, das die Kelmscott Press nicht nur druckte, sondern auch herausgab. Alle anderen Bücher waren bisher von der nun erloschenen Firma „Reeves and Turner" herausgegeben worden. Der Chaucer aber und die „Recuyell of Troye" wurden gemeinsam mit Bernard Quaritch herausgegeben. ◇
Da ich hier keine Bibliographie der Kelmscott Press geben will, die ja auch an anderem Ort vollständig gegeben ist, so wollen wir nur noch einige besonders köstliche der übrigen 52 von Morris gedruckten Bücher herausgreifen. Zu diesen gehören zwei Bände von Rossettis Gedichten, Morris' Traktat über gotische Architektur,

die „Poems of Keats“, drei Bände von Shelley, „The Earthly Paradise“, die Legende von „King Florus and the fair Jehane“, „Atalanta in Calydon“, „Jason“, „Hand and Soul“ von Rossetti, der „Chaucer“, „Sigurd the Volsung“, und verschiedene Romanzen in Prosa von Morris. Es war eine Ausgabe der „Vitae Patrum“ geplant, wovon auch eine Probeseite erschien, aber aus Mangel an genügenden Subscribenten stand man davon ab. Die „Epistola de Contemptu Mundi“ von Savonarola wurde für Fairfax Murray, den Eigentümer des betreffenden Manuskriptes gedruckt. Tennysons „Maud“ druckte Morris für die Macmillans, die es auch herausgaben, und „Love is Enough“ wurde in zwei oder drei verschiedenen Farben gedruckt.

Die Krone der Kunst dieser Presse war aber der große Chaucer, der im Juni 1896 vollendet wurde, so daß Morris ihn gerade noch vor seinem Tode sehen konnte. Dieses Werk ist von einem zuständigen Beurteiler als der größte Triumph englischer Druckkunst bezeichnet worden, und dies Werk allein würde genügen, den Ruhm eines Mannes zu begründen. Wenn man es durchblättert mit seinen schönen Leisten und den 87 Illustrationen von Burne-Jones, so kann man in der Tat all die schlechten Druckerzeugnisse des 19. Jahrhunderts darüber vergessen. Ursprünglich war sein Preis £ 20, doch zahlt man jetzt auf Auktionen £ 90 oder mehr, und die Nachfrage ist ungeheuer groß. Acht Abzüge auf feinstes Pergament waren alle schon vor der Ausgabe verkauft, zu £ 120 das Stück, und diese Drucke sind schon heute unbezahlbar.

Das letzte Buch der Kelmscott Press war die Bibliographie und die Bemerkungen von Morris über seine Bestrebungen, von Sidney Cockerell besorgt, einem aus dem Kreis der gelehrten

Freunde eines reinen Druckstils, die Morris teils sich zu assimilieren verstand, teils erst selbst auf diesen Weg gebracht hat. Und hier muß nochmals betont werden, daß keiner ein solches Glück in seinen Freunden besaß, wie Morris. Ohne die Hilfe derer, die wir schon nannten, Burne-Jones, Emery Walkers, eines Meisterkenners alter Druckkunst, Hoopers, der fast alle Holzstöcke selbst schnitt, würde die Press sicherlich weit weniger geleistet haben.

Es bleibt mir noch übrig, über einen Zweig von Morris' Druckkunst zu sprechen, der bisher kaum berührt wurde, über die dekorativen Leisten, Initialen und Illustrationen.

Er selbst sagt darüber: „Es war mir, dem Dekorateur von Profession, natürlich, nach einer „passenden" Illustrierung meiner Bücher zu suchen. Hier liegt der Hauptnachdruck auf „passend". Denn es war ihm ein Gesetz seiner Buchkunst, daß Illustration wie Dekoration entweder mit dem Ganzen harmonisieren, oder ganz weggelassen werden müßten. Nicht etwa, daß Morris diese Regel auf alle Text- und gewöhnlichen Bücher angewandt haben wollte. Er bezog das nur auf Werke der Kunst und Literatur, in denen alles einzelne der Vollkommenheit des Ganzen dienen muß. Morris' Leisten sind von so ausgesuchter Schönheit, daß sie sich auch die Bewunderung derer erzwingen, die seine Typen tadeln. Die ersten Anregungen dazu, so erzählt Cockerell, entnahm Morris italienischen Manuskripten des 15. Jahrhunderts, von denen er eine ungewöhnlich reiche Sammlung besaß. Dazu kam, daß er selbst ein Illuminator von ganz besonders geschickter, leichter Hand war, und es ist allgemein bekannt, daß er noch zu all seiner anderen Arbeit mit der ganzen Eleganz eines kunstgeübten Schreibers mehrere große Werke selbst vollständig ab-

schrieb und dekorierte, von denen hier nur seine eigenen „Poems by the Way", zwei seiner isländischen Legenden, der Rubaiyat of Omar Khayyam und der größere Teil von Virgils Aeneide erwähnt seien. Man hat ihm vorgeworfen, daß er seine Bordüren und Initialen immer wieder benutzte, das sei ein Armutszeugnis für ihn, der doch seine Bücher so hoch einschätze. Aber wenn wir seine Entwürfe zu Leisten und Initialen, die er während dieser sieben Jahre zeichnete, zusammenrechnen, so finden wir im ganzen die stattliche Anzahl von 644 Entwürfen! Da gibt es z. B. allein für das T 34 Zeichnungen. Es ist für den Mann bezeichnend, daß er gleich damit begann, Holzstöcke selbst zu schneiden, und tatsächlich viele eigenhändig vollendete. Zum Lehrmeister nahm er sich wie gewöhnlich den größten Meister seiner Kunst, Albrecht Dürer, dessen Holzschnitte er kopierte. ◇

Was nun das Ornament anlangt, so war es Morris ein Glaubenssatz, daß es in demselben Maße wie die Type selbst einen selbständigen Teil der Seitenfläche ausmachen müsse, wenn es nicht seine Bedeutung verlieren wolle. Ferner: um voll zu wirken, müsse es gewissen Beschränkungen unterliegen und architektonisch werden. Architektur war von jeher Morris höchstes Streben, und nur weil ihn die Bedingungen seiner Arbeit hinderten, schöne Gebäude zu bauen, unternahm er den Aufbau schöner Buchseiten. ◇

Die hohen Preise, die in den letzten Jahren für Kelmscottbände bezahlt wurden, haben sie selbst da berühmt gemacht, wo gar kein Interesse für Druckkunst vorhanden ist. Wer aber solches Interesse besitzt, schätzt sie natürlich um ihrer selbst willen. Übrigens gibt es noch viele andere Ursachen, die die Kelmscott Press berühmt gemacht haben. Sie bedeutete die Krone der großartigen Wiederbelebung der gesamten dekorativen Kunst, einer

Wiederbelebung, deren Tragweite auf dem Kontinent und in Amerika viel schärfer erfaßt worden ist, als bei uns. Ihre Arbeit dauerte von Anfang an gerechnet nur sieben Jahre. Sie gab der Welt unseren größten dekorativen Künstler, E. Burne=Jones, einen Illustrator in der reinen Kunst der Linie. Sie brachte eine neue Art von Typen hervor, die auf den besten alten Vorbildern fußend, jetzt überall nachgeahmt, oder – verschlechtert wird. Schließlich gab sie den Anstoß, daß man über Fragen des Papiers, der Ränder, des Verhältnisses der Type zum Ornament in einer Weise nachdachte, die selbst unter denen, die die Kelmscottbücher als affektiert, archaistisch und unangebracht schelten, eine Revolution des Geschmackes hervorgerufen hat. ◇

Im Jahre 1896 starb William Morris, und nach zwei Jahren beschloß die Kelmscott Press ihr Werk, nachdem sie die verschiedenen begonnenen Bücher vollendet hatte. All die Holzstöcke, Bordüren, Illustrationen, Ornamente und Initialen schenkten die Bevollmächtigten der Presse dem Britischen Museum, damit nicht, ehe 100 Jahre verflossen seien, wieder davon gedruckt werde. Die Typen wurden der Chiswickdruckerei übergeben, und sind seitdem dazu benutzt worden, eine Reihe von Vorträgen von Morris über Kunst, und eine Ausgabe seiner Romanzen und anderer Prosawerke in acht Bänden :: zu drucken. Die Pressen und alles übrige wurden verkauft.

:: Verlegt bei Longmans, Green and Co. 1902.

Am nächsten an Wert stehen den Erzeugnissen der Kelmscott Press die der Vale Press, einer Gründung aus dem Jahre 1889 in The Vale, Chelsea von Charles Ricketts und Charles Hazelwood Shannon, zwei Künstlern von so enger gegenseitiger Sympathie, daß sie seit vielen Jahren zusammenleben und arbeiten. Das erste, was diese zwei druckten, war eine Gelegenheitszeitschrift, „The Dial"

genannt, in Quart, industriell, aber immerhin besser gedruckt, mit Holzschnitten, von den genannten Künstlern gezeichnet und geschnitten. „The Dial“ erhob keinen Anspruch auf reinen Stil. Unter den Illustrationen sind auch Zinkätzungen nach den ausgesucht feinen Federzeichnungen Ricketts', eigenhändige Lithographien von Shannon, sogar eine Farbentafel. Im ganzen wurden nur fünf Nummern des Dial herausgegeben, die letzte 1897, mit einer Ankündigung sowie einem Probeblättchen der neuen von Ricketts gezeichneten Type, die künftig unzertrennlich von der Vale Press blieb. Zwischen den ersten beiden Heften des Dial, die in den Jahren 1891 und 1892 erschienen, wurden die ersten Bücher unseres Künstlerpaares von einer amerikanischen Firma :: in London veröffentlicht, so „A House :: Osgood, McIlvaine & Company. of Pomegranates“, ein Werk, dessen Hauptmerkmal eine Anzahl reizender Illustrationen von Ricketts, sowie kleine Vignetten und Rundbilder am Rande bilden. Der Satz sowie die Zeichnung des Titelblattes, beide für dieses wie für einige andere Bücher ziemlich vom selben Datum, waren zu ihrer Zeit höchst neu und originell, obgleich sie für unser heutiges Auge wenig neue Züge zeigen. Noch zwei andere von Ricketts entworfene Bücher müssen genannt werden, nämlich „Silver Points“, ein kleiner länglicher Gedichtband, italienisch gedruckt, mit einer Decke von köstlichster Zeichnung, und die Gedichte des Lord Tabley, mit fünf Illustrationen von Ricketts in präraphaelitischer Manier. Auf diese folgten drei Bücher von so ausgesprochener Eigenart, daß sie die frühe typographische Kunst von Ricketts am besten erkennen lassen, nämlich „Daphnis and Chloë“ (1893), „Hero and Leander“ (1894), und „The Sphinx“ (1894). Die beiden ersteren wurden von der Vale Press herausgegeben, sind aber in einer altmodischen Type von

herkömmlichem Aussehen gedruckt, das dritte ist in Versalien gedruckt und in drei Farben. Alle drei Bücher sind jetzt sehr selten und teuer. Die „Daphnis and Chloe", eine alte englische Übersetzung von Longinus' Werk, ist ein gefälliger Quartband auf ziemlich dunkel getöntem Papier, verschwenderisch mit Holzschnitten und Initialen geschmückt, die von den beiden Künstlern selbst geschnitten waren. Ihren Stil entnahmen sie den frühen italienischen illustrierten Büchern, für die die „Hypnerotomachia" das typischste Beispiel ist. „Hero and Leander" in der Chapmanschen Version ist ein kleineres Buch mit weniger Illustrationen in Umrissen, aber mit sehr sorgfältig gezeichneten Initialen. Die Zeichnung der Figuren ist streng und abwechslungsreich, eine Folge teils des Archaismus, teils eines wohlerwogenen künstlerischen Kanons. Ricketts arbeitet in solchem Falle dem Realismus entgegen und vergeistigt in bedachtester Weise seine Dekoration. Er hat einmal von „Hero and Leander" in einem kürzlich erschienenen Essay „zur Verteidigung des schönen Drucks" gesagt: „Es ist gut gedruckt, entspricht ganz dem, was ich auch heute noch in den Proportionen von Rand und Seitenbild erstrebe." Der Deckel war von Pergament mit einer ganz hervorragend schönen Zeichnung von Veilchenblättern in starken Linien geschmückt. Über die „Sphinx", das dritte Buch, sagt Ricketts: „Hier versuchte ich von Renaissancemotiven abzusehen und noch lebende klassische Züge zu verwirklichen: so druckte ich das Buch in Versalien. Ich versuchte hervorzubringen, was ich in einem begeisterten Augenblick und an einem glücklichen Ort als Höchstes im Geiste vor mir gesehen, so wie wohl einige der größten italienischen Meister gemalt haben, erfüllt von der Kunst der Alten, und bemüht, wie etwa Piero della Francesca, die Bedingungen aufs neue zu erfüllen, unter denen einst

Apelles malte, trotzdem er dessen Werke niemals gesehen hatte." Bis hierher finden wir außer den Holzschnitten wenig in der Dale Press, das uns berechtigte von einem Wiederaufleben alter Druckschönheit zu sprechen. Aber augenscheinlich hat das Beispiel von William Morris und der Erfolg seiner auf Grund von alten Mustern neu gezeichneten Type Ricketts dazu getrieben, das gleiche zu versuchen. Wie sich Morris von den Fabrikunvollkommenheiten des Papiers, der Farbe und der Buchstaben frei gemacht hatte, darin sah er die Verwirklichung seiner eigenen Ideale, und so entwarf auch er eine Type, auf denselben Zügen basierend, die darum auch der von Morris sehr ähnlich wurde. Zwar erkennt man in den Einzelheiten des Schnittes mehrere Unterschiede, und im allgemeinen macht die Dale Type einen präziseren und härteren Eindruck als die von Morris. Beide sind aber durchaus gleich in der Schwärze und Schwere, die, wie wir schon erwähnten, eher einen Fehler für Typen bedeutet, die doch mit den, wie Ricketts sagt, sonnigen Seiten der venetianischen Drucker rivalisieren wollen. Das erste in der Dale Type gedruckte Buch waren die „Early Poems of Milton", ein schöner Quartband mit Initialen und einem schönen Titelschnitt geschmückt, den der Künstler selbst ins Holz grub. Es ist interessant zu beobachten, wie verschieden von einander und wie individuell die Kelmscottleisten hier, die der Dale Press dort wirken. Diese sind entweder reine lineare, geometrische Studien in Knotenwerk oder sehr lockere, naturalistische Blumengewinde: Das Geheimnis, sie zu solcher Vollkommenheit zu bringen, besitzt allein Ricketts. Die Morrisleisten aus stilisiertem Blumen- oder Blattwerk stehen zwischen diesen beiden Extremen mitten inne. Ungefähr 40 Bände und außerdem eine 30-bändige vollständige Shakespeare-Ausgabe sind nach dem Milton auf der



Vale Press gedruckt worden, die jetzt unter dem Namen Hacon and Ricketts geht. Alle sind aus Handpapier mit einer besonderen Wassermarke gefertigt, und der Einband besteht gewöhnlich in schlichten Pappdeckeln, die mit sehr geschmackvoll von Ricketts gezeichneten Papieren überzogen sind. Für die Shakespeareausgabe wurde eine neue und kleinere Type und eine völlig neue dekorative Anordnung gewählt. Die Meinungen darüber, wie weit dies gelang, gehen weit auseinander. Die Titelblätter machen den Eindruck zu großen Aufwands, wirken fast affektiert, was besonders auf die Mischung großer und kleiner nicht zu einander gestimmter Buchstaben zurückzuführen ist. ◇

Dies ist allerdings ein Grundfehler der Vale Press, daß sie, um z. B. Zeilen sauber zu füllen, oft ein Wort in kleinen Buchstaben zwischen Versalsatz stellt. Ricketts meint, das sei eben nicht zu vermeiden, aber der Schreiber dieses z. B. würde es für seine Person mit vielen anderen vorziehen, die Seite in Versalsatz zu opfern, als diesen Makel zu dulden. Die Arbeit in den Vale Pressbüchern ist nicht so völlig auf der Höhe, wie die von Morris, entstand auch nicht unter gleich günstigen Bedingungen, da sie, wenn auch noch so feinfühligen, doch geschäftlich mit interessierten Druckern entstammte. In Anbetracht dieses Umstandes darf ihr Werk auch nicht so individuell aufgefaßt werden, wie das der Kelmskott-Press, obgleich es an Wert wohl gleich hinter diesem zu stehen verdient. Die Vale Press wird wahrscheinlich nächstes Jahr, nach Vollendung der Shakespeare-Ausgabe und nach Fertigstellung einer Reihe anderer noch im Werden begriffenen Bücher ihre Arbeit schließen. Eine Bibliographie der Press ist in Aussicht gestellt. ◇

Ein interessanter Ableger der Vale Press ist die Privatdruckerei

von Lucien Pissarro, einem Freunde Ricketts'. Einige Bücher von Pissarro sind gänzlich dessen eigenes Werk, wie „The Queen of the Fishes", eine sehr seltene kleine Broschüre, in Farben gedruckt mit Holzschnitten, vom Künstler und seiner Frau geschnitten. Andere haben eigenhändige Holzschnitte von ihm, sind aber in der Valetype gesetzt. Die von ihm privatim in der Eragny Press, wie er sein Unternehmen nannte, gedruckten Bücher umfassen eine kleine Ausgabe der Bücher Ruth und Esther aus der Bibel, zwei Bände von „Les Moralités Légendaires" von Jules La Forgue, eine Sammlung von Fairy Tales von Perrault, die Balladen und Gedichte von Villon und zwei Arbeiten von Flaubert. Pissarros Arbeiten sind also fast alle französisch, und er schrieb mit Ricketts zugleich einen französischen Essay über das Drucken „De la Typographie et de William Morris" betitelt, das wie alle seine handgedruckten Bücher, von der Dale Press veröffentlicht wurde. Abgesehen von der Anwendung von Farbe in einigen Leisten und Illustrationen, sowie wenigstens in einem Falle von Handvergoldung, unterscheiden sich diese auf der Handpresse gedruckten Bücher Pissarros wenig von den mit der Maschine gedruckten der Dale Press, wenn auch natürlich ein Kenner Unterschiede findet. Der Drucksatz, das Format und das Papier sind dieselben. ◇

Unter denen, die eng mit dem Wiederaufleben der Druckkunst in England verwachsen sind, versteht sich keiner so gut auf den Kern der Sache, wie Emery Walker in Hammersmith, der Morris bei Gründung seiner Presse große Dienste leistete. Walker hat sich kürzlich mit dem berühmten Buchbinder Cobden Sanderson zur Neugründung einer Druckerei zusammengetan, „Doves Press" genannt, deren Hauptverdienst in einer exakten Reproduktion der schönen Jensontype besteht. Wie schwer es ist, eine alte Type

aus einem gedruckten Buche zu reproduzieren, kann keiner beurteilen, der es nicht selbst versuchte, weil bei dem Prozeß des Druckens die Ecken und Ränder der Typen eingedrückt und verwischt werden, was berücksichtigt werden muß. Sanderson und Walker haben aber ihre Aufgabe bewunderungswürdig gelöst, und die vier oder fünf köstlichen bisher von ihnen veröffentlichten Oktavbände sind in mancher Hinsicht das Befriedigendste, das überhaupt erschienen ist. Sie sind ohne jede Verzierung und peinlich einfach und schlicht gehalten, während die größte Sorgfalt auf möglichst vollkommenen Satz und Druck verwendet ist. Die Type ist, mit denen der Kelmscott- und Dale Presses verglichen, von leichtem Charakter und sehr gut leserlich. Fast fabrikmäßig einförmig und exakt in ihrer Erscheinung sind diese Bücher. Das Papier ist dünner und von anderer Struktur als die Kelmscottbogen, stammt aber aus derselben Quelle. ◊

Das erste auf unserer Presse gedruckte Buch war der Agricola des Tacitus aus dem Jahre 1900, von S. W. Mackail herausgegeben. Das zweite war ein kleines Pamphlet des Cobden Sanderson, betitelt: The Ideal Book or Book Beautiful, ein Traktat über Kalligraphie, Druck und Illustration (1900); das dritte war ein Vortrag von S. W. Mackail über Morris (1901); und das vierte eine kleine Sammlung von Gedichten und Übersetzungen von Tennyson (1902). Alle sind in Sandersons Buchbinderei in Pergament gebunden. Sie sind schon jetzt selten, da die Auflagen klein waren, und daher teuer. Zwei größere Werke sollen bald erscheinen, eins eine Ausgabe von Miltons Paradise Lost :: und das andere eine vollständige Bibel in mehreren Bänden, die manche originelle schöne Züge zeigen wird. Das Fehlen der Dekoration bei den Doves-Press-

:: ist eben erschienen (November 1902).

Büchern ist zum Teil ein gewollter Verzicht und bezeichnet eine Reaktion auf die so stark ornamentalen Bücher von Morris. Es lag eine Gefahr darin, daß mit dem Wachsen der Buchkunst der Buchcharakter und seine Brauchbarkeit vom Standpunkt des Lesers aus über dem Streben nach Schönheit in Form und Wirkung vernachlässigt werden könnte. Einige der Bücher von Morris leiden an diesem Fehler, sie sind für das Auge angenehme Kunstwerke, aber weniger brauchbar im Sinne von literarischen Erzeugnissen. Das Ideal nun der Doves Press ist, das Buch als solches voranzustellen, die Anordnung der Bequemlichkeit und dem Zweck des Buches anzupassen, und die Schönheit des Druckes diesen Erwägungen unterzuordnen. Um dies deutlich zu machen, ist es am besten, eine Stelle aus Sandersons Traktat „The Ideal Book" sprechen zu lassen, in der diese Lehre niedergelegt ist: „Die gesamte Aufgabe der Typographie als einer Schönschreibekunst, besteht darin, den Gedanken oder das Bild, das der Verfasser mitteilen wollte, ohne jede Minderung mitzuteilen; und der Inbegriff der Aufgabe einer schönen Druckkunst ist nicht, an die Stelle der Schönheit oder des Gehalts der mitgeteilten Gedanken eigene Schönheit und eigenen Gehalt zu setzen, sondern einerseits für jene Mitteilung durch die Klarheit und Schönheit des Mediums eine Erleichterung zu gewinnen, und andererseits, jede Gelegenheit zu benützen, die charakteristische und ruhige eigene Schönheit unserer Kunst zu zeigen. So haben wir Grund dazu, die Klarheit und Schönheit der Textseite als eines Ganzen zu betonen, die besondere Schönheit der Titelseite, der Kapitelköpfe, der Versalien und Initialen u. s. f., ebenso wie wir so Licht für die Bestimmung der Illustrationen gewinnen." Wie schon gesagt, hat Sanderson in seinen eigenen Büchern die Freiheit der Deko=

ration so weitgehend benutzt, wie er es von ihr verlangt, aber in dem nun bald erscheinenden „Milton“ und der Bibel werden schöne schlichte Initialien in rot und blau vorkommen.

Die „Ashendene Press“ ist wie die von Daniel in Oxford und die von Pissarro ein Amateurunternehmen, sofern nämlich ihre Bücher privatim gedruckt werden, der Satz und das Drucken, alles von ihrem Eigentümer oder seiner Familie als Dilettantenarbeit betrieben wird. Hier ist der Drucker C. H. St John Hornby, der die Presse nach seines Vaters Haus Ashendene in Hertfordshire nannte, wo sie sich zuerst im Jahre 1894 auftat. Jetzt ist sie im Shelleyhaus in Chelsea, London. Hornby, seine Frau, drei Schwestern, sein Bruder und ein Vetter haben alle Teil an der Erzeugung der originellen und meist sehr gut gedruckten Bücher, die den Vermerk der Ashendene Preß zeigen. Es existieren 12 Bücher, darunter eine kleine Ausgabe von Dantes „Vita nuova“; „The Rubaiyat of Omar Khayyam“; das erste Buch der Meditationen des Marc Aurel: „The Book of Ecclesiastes“ (in 16°); der Prolog zu Chaucers „Canterbury Pilgrims“, das alte französische klassische Werk „Aucassin and Nicolete“; und „The Revelation of St John the Divine“ (Tyndales Übersetzung).

Hornby druckt jetzt die Divina Commedia Dantes, die erst in ein bis zwei Jahren vollendet sein wird. Seine Auflagen sind klein, sie zählen in der Regel nicht mehr als 50 Exemplare, und von ihnen ist jetzt keines mehr auf dem gewöhnlichen Wege zu haben. Er benutzt sieben verschiedene Typen, von denen vier zu denen Dr. Fells gehören, von den Matrizen der Universitätsdruckerei in Oxford genommen; eine ist ein Caslon Schnitt, und eine ein sehr guter römischer Schnitt, neu für ihn nach dem von Sweynheym und Pannartz in Subiaco 1465 angewandten, geschnitten und ge=

gossen. Hornbys spätere Bücher sind, wie zu erwarten stand, in Satz und Druck besser, als einige seiner ersten, obgleich seine Drucktechnik stets gut war, und seine Kunst, mit den Typen zu schalten, sowohl Mannigfaltigkeit wie Originalität beweist. „The Ecclesiastes" ist in Versalien gedruckt und „Aucassin and Nicolete" ist ebenso wie einige andere in einer guten, aber konventionellen gotischen Type gedruckt, die Dr. Fell im 17. Jahrhunderte im Auslande erwarb.

Die letzte halb private Druckerei, die in England entstand, ist die nach dem Essex Haus genannte, die Heimat der Guild of Handicraft in London, von C. R. Ashbee gegründet. Im Jahre 1897 nach dem Schluß der Kelmscott Press kaufte Ashbee einiges von dem historischen Geräte, das Morris benutzt hatte, und stellte einige seiner Arbeiter an. Er verwandte zuerst eine gewöhnliche Caslon-Type und erzeugte mit ihr einige sehr schön gesetzte und gut gedruckte Bücher, als erstes die Abhandlungen des Cellini über Metallarbeit, dann neun andere Bücher, unter ihnen „The Hymn of Bardaisan," Bunyans „Pilgrim's Progress" und Shakespeares Gedichte. Das zehnte Buch dieser Reihe, eine Abhandlung von C. R. Ashbee „On Endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris" druckte er in einer neuen selbst gezeichneten Type. Trotz der besten Absicht, ein Werk von Originalität und gewissenhafter Bemühung freudig zu begrüßen, können wir doch diese Type nicht gutheißen. Sie ist voller Phanthastik und voll überflüssiger Schnörkel, blühend, aber in ihrer Mischung verschiedener Stile nicht einheitlich. Sie hält den Vergleich mit Morris' strenger, historisch akkurater Schrift nicht aus, ähnelt vielmehr in ihrer Wirkung einigen der schlechten amerikanischen „Verbesserungen" der „Morris." Es wird interessant sein zu erleben, ob Ashbee bei

einem zweiten Versuch besseren Erfolg hat, denn wir können nicht annehmen, daß er selbst von diesem ersten auf die Dauer befriedigt ist, wenn er auch schon mehrere Bücher damit gedruckt hat. Auch mit seinen Illustrationen hatte Ashbee bisher kein Glück, sie passen sich nur selten dem Text des Buches an, und haben ein triviales Aussehen. Und doch war gerade das die Krone des Ruhmes der Kelmscottbücher, daß ihre Bilder ein lebendiger Teil ihrer selbst zu sein schienen. Natürlich kann es nur selten vorkommen, daß man wie bei Morris den Künstler, Dekorator und Drucker so eng verbunden findet.

Wenn ich nun zu der zweiten Gattung gut gedruckter Bücher, den Erzeugnissen gewerbmäßiger Drucker komme, so wird die Aufgabe der Auswahl bedeutend schwieriger. Während des letzten Teils des 17. und während des ganzen 18. Jahrhunderts kam die Produktion von Typen allmählich in einen Verfall, der durch die scheinbaren Verbesserungen Bodonis und der Plantin Press vollendet wurde. Es wurden Buchstaben eingeführt, deren Linien künstlich an- und abschwellen, Buchstaben, deren krankhaft verzerrtes Aussehen durch das Bemühen, möglichst sparsam recht viele Worte auf eine Seite zu zwängen, hervorgerufen wurde. Die Zunahme der Produktion und der billige Preis der Bücher waren für dies Bestreben verantwortlich. Zu gleicher Zeit wurde schlechteres Papier eingeführt, und der Rand auf ein Minimum reduziert, die alten Verhältnisse der Ränder zum Druckspiegel wurden vernachlässigt. In England bildete William Caslon fast die einzige Ausnahme in diesem allgemeinen Niedergang. Seine im frühen 18. Jahrhundert gezeichneten Typen waren verhältnismäßig frei von den eben erwähnten Fehlern. Aber die neue Mode hatte das Übergewicht auch über Caslons Bemühungen,

so daß er „wieder neu aufleben" mußte, als 1844 die Whittinghams, die Gründer der Chiswick Press, seine Typen neu benutzten zu einem für Longman gedruckten Buche. Der Erfolg dieser Wiedererweckung führte zur Nachahmung des „alten Stils" der „altmodischen" Buchstaben, von denen einige, von Miller und Richard in Edinburgh gegossen, in ihrer Art recht gut waren, wenn auch immer noch dünner, als es sein sollte. Die Nachfrage nach altmodischen Buchstaben führte aber zu Verbesserungen, die in anderer Beziehung eben so nützlich waren, besonders zu dem Gebrauch besseren Papiers und breiterer Ränder. So ist es während der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts steigend leichter geworden, angemessenen Druck für bessere Bücher zu erzielen. Zeitungen und Schundbücher, besonders auch Schulbücher werden noch immer in gänzlich verunstalteten modernen Typen, die auf Bodonis Muster basieren, gesetzt, mit allen Arten von zugefügten Anhängseln und Verballhornungen, obgleich England jetzt eine Zeitschrift die „Monthly Review" (Murray) besitzt, die besser gehalten ist. Die besseren Traditionen sind in einem gut gedruckten Oktavband niedergelegt: „Some Notes on Books and Printing" von Charles Jacobi, dem gegenwärtigen Verwalter der Chiswick Press (London 1892). In diesem Buch ist eine gute Caslon-Type und gutes Papier verwendet, außerdem enthält es einen Anhang von Musterblättern der besten „altmodischen", „neubelebten altmodischen" (alten Stils) und „modernen" Typen, die in der Chiswick Press benutzt werden. Jacobis Regeln für den Typensatz hätte ebenso gut Morris oder ein anderer der Künstlerdrucker schreiben können. Er verachtete geglättete und gepreßte Papiere mit Typensatz alten Stils, und die Mischung von alten Typen und moderner Illustrationsweise. Er setzt die traditionellen Gesetze über

die Ränder fest und gibt auch sonst noch manchen wertvollen Rat und manche technische Belehrung über Einzelheiten, in denen er Autorität ist. Diese Verwandtschaft der Anschauungen hatte zur Folge, daß, wie wir gesehen haben, nach Morris' Tod seine Typen der Chiswick Press übergeben wurden, die sie dann auch wiederholt anwandte.

Ein Foliowerk der Chiswick Press, erst vor kurzem gedruckt, von bedeutendem, ja einzigem Wert muß hier noch erwähnt werden: die Übersetzung von Gilberts „De Magnete", eine kostbare Abhandlung über Elektricität, deren erste berühmte lateinische Ausgabe aus dem Jahre 1600 stammt. Die Gilbert Society, eine private Gesellschaft, unternahm die Übersetzung und Veröffentlichung. Sie war nur zu diesem Zweck zusammengetreten und zählt unter ihren Mitgliedern berühmte Bibliophilen. So wurden weder Mühen noch Kosten gescheut, den Band dem schönen Original vom Jahre 1600 ebenbürtig zu gestalten. Er ist so gedruckt, daß Seite für Seite, soweit es anging, sogar Zeile für Zeile der lateinischen Fassung entspricht, und enthält eine getreue Nachbildung aller Originalholzschnitte und Initialen. Das Papier und der Pergamenteinband ähneln denen der Kelmscottbände und sind auch von denselben Firmen hergestellt, der Einband von „J. and J. Leighton", in London. Die Type ist ein schöner großer Caslonschnitt. Leider verbietet der Raum, noch andere Gesellschaftspublikationen zu erwähnen, unter denen viele sorgfältige und solide Erzeugnisse, frei von Geschmacksverirrungen sind.

Unter den guten modernen Drucken der Chiswick Press (denn wir können uns hier nicht wohl für die älteren, auch oft guten, eines Whittingham und Pickering, die der Press zuerst den Ruhm verschafften, interessieren) mögen genannt werden: Aymer

Vallances „Life of William Morris" (G. Bell and Sons), ein großer besonders schöner Folioband; J. W. Mackails späteres „Life of William Morris" in 2 Bänden (Longmans); Spencers „Faerie Queen", geschmückt von Walter Crane und von George Allen herausgegeben; die Bände der „Saga Library" (Longmans), Übersetzungen von Morris und Magnusson; und „Reynard the Foxe" (David Nutt), in der Übersetzung von F. S. Ellis, dem wohlbekannten Verleger und Bibliophilen, der so viele englische Klassiker für die Kelmscott Press herausgab, unter ihnen den großen Chaucer.

Die meisten dieser und noch manche andere Bücher befanden sich in der Auswahl für die Pariser Weltausstellung 1900, da sie die besten Beispiele englischen Drucks und englischer Buchkunst darstellen.

Edinburgh ist immer als ein Zentrum der Druckkunst und der Literatur bekannt gewesen, und heutzutage zählt denn auch das „Athen des Nordens" mehrere sehr fähige Druckanstalten, unter denen drei besonders hervorragen: Die berühmte Firma T. und A. Constable, Ballantyne and Hanson, und R. and R. Clark. Die Constables drucken besonders klassische Werke, und ihre Arbeit gründet sich auf gute Traditionen, so wie wir es bei der Chiswick Press in London sahen. Aus meinen eigenen Bücherregalen möchte ich als typische Beispiele der guten Leistungen der Constables die große Quartreihe der „Tudor Translations" für den Verleger David Nutt gedruckt, die Edinburgher Ausgabe von Robert Louis Stevensons Werken, die Gedichte von Robert Burns, in vier Bänden, von Henley und Henderson herausgegeben für die Verleger T. C. und E. C. Jack; „The Amber Witch" von Meinhold (Nutt), und einen neuen Folio-Shakespeare auswählen, der für



Grant Richards gedruckt wird. Zwischen den Tudor Translations mit ihrem dunkel getönten Papier, den schweren Druckflächen und großen Kopfleisten und der leichteren, glänzenderen Burnsausgabe bestehen große Unterschiede; aber jedes ist in seiner Art ohne Tadel. Das einzige, was man den Tudor Translations vorwerfen kann, ist, daß die Type nicht gerade sehr ebenmäßig aussieht; doch ist sie nicht die schlechteste.

Die Erzeugnisse von Ballantyne and Hanson und von R. and R. Clark sind ungleicher als die der Constables und enthalten vieles von zweifelhaftem Charakter (vom Bibliophilenstandpunkt aus), aber auch ebensoviel gutes. Doch ist keins besonders rühmens- oder erwähnenswert.

Die Universitätsdruckereien von Oxford und Cambridge stehen mit Fug und Recht im Ruf guter Arbeit, und speziell die Oxforder hat eine interessante Geschichte. Wer sich über das Einzelne genau unterrichten will, sei auf einen prächtigen Privatdruck: „Notes on a Century of Typography at the University Press, Oxford — 1691—1794", von dem gegenwärtigen Direktor der Anstalt Horace Hart zusammengestellt, hingewiesen. Der eigentliche Urheber der Oxford Press, oder wie sie auch hieß „Clarendon Press", war der schon früher erwähnte Dr. John Fell, (einst Bischof von Oxford), der um 1670 damit begann, Typen, Punzen und Matrizen von den besten Schriftgießereien in Holland, Deutschland und sonstigen Ländern zu kaufen. Die Schriftgießerei in England war erst seit 1637 gestattet und hatte daher bis zu Fells Zeiten nichts wesentliches hervorbringen können. Aber die Schriften, die Fell auf dem Continent zusammenkaufte, werfen ein interessantes Licht auf die damaligen außerenglischen Verhältnisse. Die „Fell"schriften sind wieder aufgelebt und noch jetzt in Gebrauch, und der eben

besprochene große Quartband besteht zu einem großen Teil aus einem Katalog der Matrizen und anderen Druckutensilien, die einst Fell kaufte, und die in Oxford aufbewahrt werden. ◇
Die Bücher der Daniel- und der Ashendene-Druckerei sind mit Felltypen gedruckt, die aus jenen Matrizen gegossen und der Universitätspresse abgekauft wurden. — Die Cambridge- oder Pitt-Press wird von der berühmten Firma Clay verwaltet, hat aber keine so interessante Geschichte. Ihre Arbeiten erstreben indessen einen hohen Grad von Vollkommenheit und sind überall geschätzt. Beide, Oxford wie Cambridge, haben das Privileg, Bibeln zu drucken, das in England amtlich vergeben wird, und beide haben ihre beste und gewählteste Kunst zu drucken an die heiligen Schriften und die kirchlichen Meßbücher gewandt. Sie drucken auch gute Klassikerausgaben, wissenschaftliche und gelehrte Schriften, orientalische Bücher in Orienttypen und eine große Anzahl verschiedenartiger Schriften sonst. ◇
Besondere Schwierigkeiten bereitet den gewerbsmäßigen Druckern heutzutage in England wie auch anderswo die Frage, wie das Illustrationsproblem zu lösen sei. Die guten alten Tage sind für die Holzschneidekunst auf immer und unwiederbringlich vorbei, der Holzschnitt kommt höchstens noch für sehr kostspielige und eigenartige Bücher in Frage. Die modernen Illustrationsverfahren andererseits, besonders die Halbtonätzung, lassen das große Bedenken offen, daß sie nicht mit den Typen harmonisieren, daß diese ihrer charakteristischen Schönheit beraubt und dem Übergewicht der Illustration geopfert werden. Ferner verliert das Papier, das um der sehr zarten Illustrationsdrucke willen geglättet werden muß, alle Textur und Wärme, oder es wird auf Kosten seiner Haltbarkeit chemisch imprägniert. Zuweilen wird der Kompromiß ge-

schlossen, Text und Illustration getrennt zu drucken und zusammenzuheften, aber diese Mischung von Papiersorten ist ein Ärgernis für jedes Kennerauge und entwertet die Bücher. ◇
Das andere teurere Verfahren, die Heliogravüre, hat, weil dabei von Tiefdruck-Platten gedruckt wird, den Vorteil, daß es schlechtes Papier nicht verträgt. Es gibt sehr gut wirkende Bücher, die mit Photogravüren im Text gedruckt erscheinen, der Platteneindruck ist dann im Rand oder sonst wie verborgen. Solche sind z. B. Maudslays „Chichin Itza", mexikanische Reisebriefe von John Murray veröffentlicht. Das ist aber natürlich ein kostspieliges Verfahren. Unter der großen Zahl von Kunstschriften, die jährlich in England erscheinen, gibt es einige wenige, die auch den Bibliophilen erfreuen, dadurch, daß sie Heliogravüre-Illustrationen und gut gedruckten Text auf anständigem Papier aufweisen. Als bessere Beispiele nenne ich Lionel Custs „Van Dyck", (London, George Bell and Sons 1901) und Armstrongs schöne Monographien über Reynolds und Raeburn (Heinemann). Die meisten solcher Bücher sind aber durch Autotypien auf gekreidetem Papier verunziert, wenn auch einige wie R. A. M. Stevensons „Velasquez" (George Bell and Sons 1895) den leisen Versuch machen, diesen Fehler etwas zu verwischen, indem sie den Text und die Hauptillustrationen auf gutem Handpapier bringen, während die weit größere Zahl der kleineren Bilder auf sogenanntes „Kunstdruckpapier" gedruckt und an das Ende des Buches geheftet sind. ◇
Wohl die besten farbigen Illustrationen finden sich in dem großen Musikwerk: On Ancient Musical Instruments, von A. and C. Black herausgegeben und in Edinburgh gedruckt, weiter nenne ich die schönen Reproduktionen aus alten illuminierten Handschriften, die das Britische Museum seit kurzem herausgibt. Aber diese farbige

Reproduktionskunst ist ein Gegenstand für sich und geht die Frage der Buch- und Druckkunst wenig an.

Wollte ich hier die gewerblich gedruckten Bücher auf ihren Druck hin noch eingehender behandeln, so würde ich auf eine Unzahl von Bänden stoßen, die alle bald mit größerem bald mit geringerem Erfolg von vielen Verlegern geschaffen sind. Sich mit ihnen zu befassen, wäre ein Unding. Es genügt anzuerkennen, daß viele ganz gut gedruckte Bücher existieren, die ich hier nicht nannte. So haben z. B. die Dents, allerdings in allzukleiner Schrift, eine lange Reihe stattlicher repräsentabler Bändchen gedruckt, als die Temple-Klassiker bekannt, darunter auch eine vollständige Shakespeareausgabe in einzelnen Taschenbändchen, die großen Erfolg hatte. Sie gaben auch den „Morte d'Arthur" von Malory mit Initialen, Leisten und Illustrationen von Aubrey Beardsley heraus, ein Werk in zwei Quartbänden von besonderer Schönheit, obgleich viele Beardsleys Auffassung der Arthurischen Sagen nicht für angemessen und dem Text nachempfunden halten. George Bell and Sons haben viele kleine Bücher von sehr geschmackvollem Äußeren geschaffen, (so die Ex-Librisreihe) obgleich im allgemeinen ihre Kunstbücher durch die schlechten Papiere und mechanischen Illustrationsdrucke verdorben sind. Ihr „Sartor Resartus" mit Illustrationen von dem Schwarzweißkünstler Sullivan hat viel Aufsehen erregt, obgleich es wenige als epochemachend gelten lassen wollen.

Ferner haben Nutt und Heinemann beide gut gedruckte Bücher herausgegeben, von denen ich einige erwähnte, und unter den jüngsten Verlegern kommt zuweilen durch Grant Richards ein gut gedrucktes Buch zustande. In all diesen Fällen finden wir gewöhnlichen guten, dem handwerkgemäßen Satz in altmodischen oder diesen

nachgeahmten Typen. Der direkte Einfluß der Künstlerdrucker, die ihre Typen selbst zeichneten, ist oft mehr verheerend als segensreich gewesen, da er veranlaßte, daß die Schriftgießer den Markt mit „besseren“, oder nachgeahmten alten Typen überschwemmten, die nun oft in unglaublich törichter Weise zur Schaustellung der Druckkünste benutzt werden, indem in Anzeigen jede Zeile einer Seite in anderem Stil gedruckt wird, um auf diese rohe Weise das Auge zu reizen. Sehr wenige Drucker und Verleger haben eine eigene Haustype sich angeschafft. In alten Tagen taten das noch die Whittinghams, als ihre Firma die geistreiche Reproduktion der „Caxton Gotisch“ besaß, in der, wie wir schon sagten, Morris seine „Gunnlaug Saga“ gedruckt hat.

Die Macmillans hatten vor einigen Jahren einen Uncialschnitt Griechischer Schrift angeschafft, von wunderbarer, eigenartiger Schönheit, von dem Künstler Selwyn Image für sie gezeichnet. Doch hatte diese Type leider keinen kaufmännischen Erfolg, und wird mehr zu sogenannten „éditions de luxe“ der Klassiker, als zu Schulausgaben verwendet. William Morris benutzte sie zu den schönen griechischen Zeilen am Anfang von Swinburnes „Atalanta in Calydon“, das die Kelmscott Press druckte, und sicherlich hat niemals Griechischer Druck schöner ausgesehen. Auch die Universitätsdruckereien und einige andere Drucker besitzen Schnitte von dieser Type zu gelegentlichem Gebrauch.

Franz Blei: Amerika

DAS Buch in den Vereinigten Staaten. 1. Die Entwickelung des neueren Buchgewerbes in den Vereinigten Staaten hat vor der in andern Ländern eines voraus: Amerika besitzt nicht die konservativen Traditionen des schlechten Buches. Was bis gegen das Ende der 80er Jahre in dem Lande als Buch erschien, erhob keine Prätentionen, war nicht schlecht, nicht gut, zeichnete sich aber immer durch eines aus: gute Type und gute Verteilung des Satzes im Raum. Bekommt man ältere amerikanische Buchdrucke aus dem 19. Jahrhundert in die Hand, so ist man erstaunt über die in jeder Hinsicht gute typographische Mache, z. B. des „Tamerlan and other Poems" von E. A. Poe, Boston 1827. Vom sogenannten „Prachtwerk", wie man es in Deutschland und Frankreich so übel kennt, ist Amerika immer verschont gewesen, und die erste Forderung an das Buch: gute und eindringliche Lesbarkeit, das „Hören mit den Augen", lebte immer im Bewußtsein der Typographen und Buchkünstler des Landes. Die Sparsamkeit des Amerikaners mit seiner Zeit und die Richtung seines Sinnes auf das Praktisch-Schöne in Gegenständen des Gebrauches haben die, die in Amerika Bücher herstellen, immer davor bewahrt, die Neuheit und den auffallenden Glanz ihrer Bücher auf Kosten der Unles- und Unhandbarkeit zu erreichen, worin man besonders in Deutschland, das noch dazu die gotische Schrift als von den Vätern ererbtes Übel hütet, oft so Erstaunliches geleistet sieht. Der Typenreichtum einer durchschnittlichen amerikanischen Offizin wird vielleicht nicht so groß sein, wie der einer durchschnittlichen deutschen, aber ihr kleinerer Vorrat ist sicher von besserer Qualität. Das amerikanische Buch übertrifft in dem wichtigsten Element seiner Teile, dem Letterdruck, an Vortrefflichkeit jedes andere, das englische nicht aus-

geschlossen. Und dies gilt nicht nur von den Erzeugnissen der Amateurdrucker, sondern ist ein Urteil aus dem Durchschnitt der ganzen amerikanischen Typographie. Wer sich über die intensive Arbeit, die hier vorgeht, fachmännisch unterrichten will, wird mit Nutzen die Druckerzeitschriften wie den „Inland Printer“, Chicago, lesen; aber auch in einer Reihe kleiner artistischer Revuen wird häufiger als es sonstwo geschieht das Druckgewerbe in Wort und Beispiel gewürdigt. Von den Typographen muß man beim amerikanischen Buche zuerst sprechen.

2. Den ersten Platz — und diesen nicht nur unter den amerikanischen Buchkünstlern — nimmt William Bradley ein. Auf seine Tätigkeit, die Ende der 80er Jahre begann, möchte man vor allem die außerordentlichen Leistungen mancher amerikanischer Drucker zurückführen, die an seinem Beispiel sowohl als an seinem Worte gelernt haben, wie mit der Schrift, dem Satz, dem Papier umzugehen ist, um ein vollkommenes Buch zu machen. Die Zeitschrift, die Bradley in den Jahren 1895—97 herausgab: Bradley: His Book. A Monthly Magazine Devoted to Art, Literature and Printing und die er in seinem eigenen Print-Shop, The Wayside Press, Springfield, Mass. druckte, ist ein wahres Paradigmenbuch für das künstlerische Buchhandwerk, und die von ihm gemachten Bücher die besten des amerikanischen Buchgewerbes. In den ersten, die er herausgab, dem „book of Ruth“, dem „book of Esther“, und der „Fringilla“ (Cleveland, Burrow Brothers) braucht Bradley noch die Troy-Type der Kelmscott Press, in den späteren: „The Legend of Sleepy Hollow“ und „War is Kind“ seine eigene prächtige Antiqua. Bradley illustriert seine Bücher selbst, und wer ihn als Illustrator am besten kennen lernen will, nehme die „Fringilla“, in der das Problem, Illustration und Type harmonisch

zu vereinen durch den Gebrauch eines zwischen beiden vermittelnden Ornamentes, vorzüglich gelöst ist. Man kann aus dieser Erfahrung Bradleys wohl behaupten, daß illustrierte Bücher nur dann gelingen, wenn der Künstler völlig mit der Typographie vertraut ist und aus dieser heraus den illustrativen Teil seiner Arbeit entwickelt. Am meisten dürften bei uns – wenigstens in Reproduktionen – die Umschläge bekannt sein, die Bradley für den „Inland Printer" gemacht hat, achtzehn im ganzen, und bewundern muß man, wie sich hier ebenso, wie in seinem ganzen illustrativen Werk der oft barocke zeichnerische Einfall des Künstlers, der von den Präraphaeliten gelernt hat und mit Beardsley ihre Dekadence repräsentiert, nicht bloß in Erschöpfung des geistreichen Gedankens nach der inhaltlichen Seite hin äußert, wie er vielmehr zum wohlerkannten Zwecke der Dekoration ausgenützt ist. Bradley folgt den Eigentümlichkeiten seines Materials; dieses bestimmt förmlich die Richtung seiner Phantasie. Er bedient sich der feinen stilisierten Linie und variiert sein Thema in unerschöpflichem Reichtum, wenn er mit der Feder zeichnet, er folgt den Traditionen des guten Holzschnittes mit naivem Inhalt und festem breiten Strich und nutzt die Flächen zu farbigen Effekten, wenn er auf dem Stein arbeitet. In seinem ganzen Werke fehlt völlig jene unzeitgemäße Preziosität, die Morris als Buchkünstler dem seinen damit gibt, daß er sich primitiver Handwerksmethoden bedient. Bradley nimmt den richtigen Standpunkt ein, daß die maschinelle Herstellung des Buches ebensowenig für dessen Schönheit entscheidend sein kann wie die handarbeitende, und daß es in Sachen des Kunstgewerbes besser sei, der gute Geschmack schließe sich nicht ab, sondern wirke in die Menge. ◇

3. Dem Beispiel, das Bradley mit seiner Wayside Press gab, folgten

andere Drucker, die sich kleine Offizinen einrichteten, um die Druckkunst zu pflegen und nicht nur in Büchern, sondern in jeder Verwendung des Druckes zu Geschäftsreklamen, Offerten etc. Ich möchte hier besonders nennen: The Orr Press, New York; The Auvergne Press (Williams and Winslew) in River-Forest, Ill. (Aus dieser Presse ein sehr schöner Keats, The Eve of St. Agnes, 1896); The Marion Press, Jamaica, L. I. (F. Hopkins. Daraus: The Wish by Walter Pope, 1897); The Roycroft, East Aurora N. Y. Die in Europa bekanntesten Werke dieser Pressen sind die der zuletztgenannten, und es werden die Drucke der Roycrofters hier als die Schaustücke amerikanischer Buchausstattung angesprochen. Elbert Hubbard, der Gründer der Roycroft hat die Geschichte seines Unternehmens, seine Absichten und Zwecke einmal in „The Philistine" erzählt, seiner kleinen ausschließlich von ihm geschriebenen Monatsschrift. Mit ihr fing er Mitte der 90er Jahre an, damals auch als sein eigener Setzer und Drucker. Eine darin mit Humor gepredigte etwas konfuse Philosophie von absoluter Freiheit und vieles andere dazu fand Abonnenten, für die er dann sein erstes Buch druckte, in wenigen Exemplaren und durchaus im Stil mönchischer Handarbeit. Ein zweites Buch folgte, und nun dürfte die Zahl der Roycroftbücher die 50 schon überschritten haben. Da die Nachfrage groß war, wurde der Handdruck aufgegeben; nun druckte die Auflagen von 1000 die Maschine. Aber in allem andern was seine Bücher angeht ist Hubbard seinen Anfangsprinzipien treu geblieben: Bücher herzustellen mit der Liebe alter buchschreibender Klostermönche. Die Burschen und Mädchen des Dorfes Aurora und jeder der arbeitslos dahin kam und irgendwie zu verwenden war, wurde ein Roycrofter, und die Gesellschaft — es dürften an 100 Personen sein — bildet nun eine im Buchgewerbe

tätige Genossenschaft mit Gewinnanteil. Die Hände sind als Zeichner, Setzer, Drucker, Falzer, Binder, Papierschöpfer, Farbenreiber, Illuminatoren, Holzschneider unter Hubbards Leitung beschäftigt, der sich auch Fra Albertus tauft und gern sich den amerikanischen Morris nennen läßt. Kein Buch der Roycrofters ist gut, keines ganz schlecht. Erfreut eine schön geschnittene, gut im Papier stehende Type, so schwindet die Freude wieder vor handgemalten Initialen – bei einer Auflage von 1000 Exemplaren –, die noch dazu nach alten Vorlagen geschnitten sind und zur sonst verwandten Type gar keinen Bezug haben. Sieht man mit Genuß schöne Leisten und Schlußstücke von Samuel Warner, so verunstalten das gleiche Buch wieder Reproduktionen in Photogravüre oder – Originalaquarelle. An verschiedenen farbigen Drucktinten wird nicht gespart, aber ihre Verwendung ist willkürlich. Als Ganzes ist jedes Roycroftbuch ein mißlungenes Monstrum. Es sucht Effekte durch Details, die der bloßen Kuriosität wegen gewählt sind und nicht in Unterordnung unter ein einheitliches Ganzes. Zu den besseren – nicht zu guten – Roycroftdrucken gehören: „Sonnets from the Portugese“, „Art and Life by Vernon Lee“, „As it seems to me“ by Eld. Hubbard. Unter den großen Druckfirmen, die sich durch schöne Leistungen auszeichnen, möchte ich noch nennen: The Winthorp Press, N. Y. („Catalogue“ der Mammoth Printing Exposition N. Y. 1900), The University Press, Cambridge, Mass. (Poe, Works für Stone and Kimball, Chicago), The Lakside Press („Maude“ by Chr. Rossetti für Stone and Cie 1897), De Vinne, und Smith and Sale, die Drucker für den Verleger Thomas B. Mosher, Portland, Maine, dessen Bücher zu den schönsten amerikanischer Arbeit gehören („The Bibelot, 1895 u. f. „The House of Life“, „Imaginary Portraits“ etc.). ◆

4. So gewöhnlich in den Vereinigten Staaten die in rein typographischer Hinsicht (Type, Satz, Papier) guten Bücher sind, so selten sind noch die gut illustrierten. Die alte schlechte Sitte der Revüen, ihre Erzählungen illustriert zu bringen, d. h. sie mit Bildern versehen zu lassen, die den erzählten Vorgang mit banalster Genauigkeit noch einmal bringen, diese Sitte hat sich, wenn auch nicht so regelmäßig, auch in den Büchern aufgetan, deren sonst oft tadellose typographische Ausstattung dadurch verdorben wird. Die Zahl der im Stile unserer René Reinicke u. a. tätigen Illustratoren ist Legion, und so gut ihre Arbeit auch sonst sein mag, für das Buch ist sie von Übel. Die Zahl der Künstler, die wie Bradley für ein Buchganzes zeichnen, ist noch klein, und sicheren Geschmackes nur Bradley. Dieser Umstand wird wohl der Grund sein, daß Verleger wie Th. B. Mosher völlig auf jede illustrative Ausstattung verzichten und das schöne Buch nur rein typographisch suchen. Außer Bradley, dem universellen Buchkünstler, sind als im künstlerischen Sinne tätige Illustratoren zu nennen: die eklektischen Brüder G. W. und Louis Rhead („Pilgrims Progress", „Life and Death of Mr. Badman", „Idylls of the King"), der einfach-kräftige P. I. Billinghurst („Fables of Aesop"), W. B. Macdougal („Ruth", „Blessed Damozel"), dessen Art an die des Charles Doudelet erinnert. E. B. Bird und Frank Hazenplug stehen Bradley nahe, I. C. Leydendecker unterliegt allen Einflüssen, ist gut und schlecht, je nachdem er sich für De Feure oder Mucha begeistert. Die Bostoner F. B. Hapgood und W. S. Hadaway lieben archaistisches Detail in modernem Rahmen und lassen an Melchior Lechter denken. P. W. Edwards und C. F. Bragdon erinnern an L. Housman. Die naive Zeichnung vertreten Oliver Herford („A. Childs Primer of Natural History") und Maxfield

Smith, deren naiv-perverse Blätter sich aber als farbige Handdrucke mehr als Beilagen zu einem Buche geben, dessen Schönheit jedoch nicht bestimmen („Widdicombe Fair“, „The Golden Vanity and The Green Bed“ McClure Ed. N. Y.)

5. In der Regel kommt das amerikanische Buch gebunden auf den Markt. Eine Ausnahme davon machen nur jene Romane, die im Sommer publiziert werden, Unterhaltungslektüre für Reise und Landaufenthalt, deren Unbedeutendheit man nicht weiter mit einem festen Einband wichtig machen will. Diese Sommerliteratur begnügt sich mit einem Paper-Cover, der meist nichts weiter als den Titel trägt. Ein Einfluß des sensationellen englischen Papierumschlages, dessen farbige und inhaltliche Grellheiten einem auf jeder englischen Eisenbahnstation in die Augen schreien, ist auf diesem amerikanischen Papierumschlag so wenig zu konstatieren, wie der des Plakates, dessen Effekte man auf französischen Umschlägen verwendet findet. Diese beiden Einflüsse können keine Bedeutung gewinnen, da das gebundene Buch weder das englische Titelblatt noch das französische Plakat verträgt; Material und wohl auch der gute Geschmack sind hier im Wege.

Der kommerzielle Einband, — „edition work“ wie er genannt wird — ist eine englische Erfindung. Satiniertes Kaliko wurde zuerst in England angewandt und trat hier an die Stelle des — von Deutschland ausgegangenen — Halbfranz und der daraus entstandenen Kartonnage: Man kartonierte nicht mehr in Papier, sondern in Leinwand. Und zuerst ohne jede Dekoration; der Titel und nichts weiter auf einem weißen Zettel ist dem Deckel aufgeklebt. Der erste solche Band erschien 1818 in England. Ohne Zettel und mit Golddrucktitel auf dem Rücken erschien zuerst der Byron in 17 Bänden in den zwanziger Jahren des vergangenen

Jahrhunderts. :: Besonders erwähnen möchte ich noch Miß Pamela C. Parrish. Die französischen Zeichner, die für den Maschineneinband in Leinen zeichneten, imitierten in ihrer Zeichnung die Handarbeit der Lederbinder. Die englischen und amerikanischen Binder litten nicht unter solchen Traditionen, bewegten sich frei, arbeiteten dem Material entsprechend und schufen so von Anfang an besseres. Das Material für den kommerziellen Einband in Amerika ist vornehmlich Cloth und Linen. Barchent, Seide, Kanevas kommen als Phantasiematerial in Verwendung, das Verleger für manche ihrer Bücher mit Beziehung auf deren Inhalt wählen. So steckte ein Bostoner Verleger die „Prinzess auf Java" in einen javanischen Cloth, Scribner das Kinderbuch Lambs' in Stoff, aus dem man Kinderschürzen, oder das Buch von Riis „Wie die andere Hälfte lebt" in Stoff, aus dem man Arbeiterhosen verfertigt. Das Leder wurde für edition work zuerst 1883 von Scribner benützt; Sheepskin und Buckskin kommen zur Verwendung, auf dessen gefeuchtete rauhe Seite die Titelpressung durch Aufdruck mit gehitzter Platte geschieht, die den Ton des Leders an den so bedruckten Stellen ändert. Leder bevorzugen für ihre Einbände die Roycrofters; Bradley benützt ausschließlich den Pappband, Thomas B. Mosher die feste Kartonage und Pergament. Der flache Buchrücken wird dem konvexen vorgezogen, was sich bei dünnen Bänden empfiehlt; bei stärkeren wird der flache Rücken nach einiger Zeit leicht konkav

:: Der dem Deckel aufgeklebte Titelzettel fand in neuerer Zeit wieder Verwendung, wie bei den ersten Publikationen des Insel-Verlages. Geschickter als bei diesen Büchern aber in dem Bande John Ruskin von Spielman, Philadelphia, Lippincott 1900. Der Titelzettel ist hier in den Pappband eingepreßt, so daß die Ränder des Papiers in einer leichten Vertiefung sitzen und sich so weniger leicht lösen, als wenn der Zettel erhaben aufgeklebt ist.

und übermäßige Versteifung, die das verhindern soll, erschwert das leichte Öffnen des Bandes. Der Buchrand ist an der Seite und natürlich auch unten in der Regel unbeschnitten, der obere Rand – im Gegensatz zu dem englischen Brauch – immer beschnitten und meist vergoldet. Spezielle Vorsatzpapiere haben nur jene Bücher, die wie die Childrenbooks vornehmlich illustrierte Bücher sind; die Roycrofters benützen hiefür einfarbigen Atlas oder Seide. Die geringe Aufmerksamkeit, die man in Amerika dem Vorsatzpapiere zuwendet, hat ihre Ursache wohl darin, daß man nur allzu selten dem Künstler, der den Einband entwirft, auch die innere illustrative Ausstattung überträgt, diese vielmehr einem der zahllosen Vorgangsillustratoren überträgt und damit der Schönheit eines in seinem Außengewande und seiner Typographie vorzüglichen Buches bedenklich schädigt. Doch zieht sich in den letzten Jahren die banale Illustration glücklicherweise immer mehr aus den Büchern zurück und füllt die Zeitschriften für die große Menge. Nicht als ob sie hier am Platze wäre, aber sie stört doch weniger und es wird Raum für die Buchkünstler, deren Kunst nun nicht mehr mit dem Einbande zu Ende ist. Von diesen Künstlern des dekorativen Einbandes für edition-work müssen genannt werden: Stanford White, Harold B. Sherwin, Margaret N. Armstrong, Mrs. Henry Whitman, Alice E. Morse, Edwin A. Abbey, S. W. Edwards, Howard Pyle.

6. Die Resultate, welche der maschinell hergestellte Einband in den letzten zwanzig Jahren aufzuweisen hat, sind durchwegs bedeutender, als die der gleichzeitigen handarbeitenden Kunstbinderei. Die hohen Preise des Rohmaterials und der Handarbeit waren Ursache, daß die meisten Amateure ihre Bücher nach Frankreich und England zum Binden schickten. Die französischen Binder sind

in Amerika bevorzugt, wovon man sich auf der Ausstellung von Bucheinbänden, die der Grolierklub 1885 veranstaltet hatte, überzeugen konnte: von 51 Bindern waren 36 Franzosen, darunter Crapé, Cuzin, Chambolle=Duru, de Samblanck, Cortic, Ruban u. a. Die Bevorzugung der französischen Binder, deren Finishing glänzend und oft prunkhaft ist, erklärt sich leicht aus der Prunkliebe des Amerikaners, und die englischen Binder haben allerdings den Vorzug des vorzüglichsten Forwarding, aber im Finishing ist auch Francis Bedford, der ehemals gesuchteste englische Binder, ein Imitator der Franzosen. Man weiß, wie sich diese Dinge in den letzten Jahren durch den Einfluß und die Bedeutung der Arbeiten von Cobden=Sanderson u. a. geändert haben. Die Renaissance des künstlerischen Bucheinbandes, die in Europa die Engländer, Dänen und Belgier eingeleitet haben, führte in Amerika zu neuen Versuchen, den künstlerischen Einband im eigenen Lande zu pflegen. Und sind auch die Arbeiten von Will Mathew, Bradstreets, Smith, Stikeman den besten in Europa nicht gleichwertig, so können sie sich doch immerhin als schöne Leistungen sehen lassen. Großen Einfluß auf das Entstehen einer Schule amerikanischer Binder wie auf das amerikanische Buchwesen überhaupt, übte der Grolierklub, von dessen Art und Tätigkeit hier gesprochen werden muß.

7. Der Grolierklub, der im Januar 1884 von neun Herren in New York gegründet wurde, vereint in seinen 250 Mitgliedern Leute, die Bücher um ihrer äußeren Schönheit willen lieben. Die Satzungen erklären als Zweck: The literary study and promotion of the arts pertaining to the production of books. Bemerkenswert ist für die Entwicklung und Förderung der Klubziele die so glückliche Zusammensetzung des Klubs, der unter seinen Mitgliedern

nicht nur Amateure, sondern auch Fachleute wie Drucker, Verleger, Binder, Illustratoren zählt. Der Klub verfolgt seine Zwecke durch Ausstellungen, Vorlesungen und Publikationen. Deren erste war ein Neudruck des „Decree of Harre-Chamber, concerning Printing, 1637“ — eine glänzende Einführung. Weniger glücklich geraten war der zweite Grolierdruck, der „Rubayat“ der ein bißchen zu viel vom Prachtstil hatte, wozu die orientalische Textvorlage verleitet haben mochte. Eine ganz vorzügliche Leistung war aber wieder die dritte Publikation (1885—86): „Washington Irvings History of New York“, mit Zierstücken von W. H. Drake und H. Pyle, gedruckt mit nach Elzevier-Leyden 1659 faksimilierten Typen auf altem holländischem Papier. 1887 erschien eine Anzahl der Klubvorträge wie der R. Hoes über „Bookbinding as a fine art“ und des Druckers und Autors de Vinne (Invention of Printing) Vortrag über Historic Printing. De Vinne hat diesen seinen Vortrag selbst gedruckt und ausgestattet. 1887 erschien auch der Grolierdruck de Vinne's Geschichte Plantins. Endlich 1888 des Klubs beste Leistung: das lateinische Philobiblion des Richard de Bury in drei Bänden (gedruckt in 200 Exemplaren, wovon 3 auf Vellum) das Format des Philobiblion ist Schmal-Quart, 15 cm breit, 20 cm hoch. Das Papier ist sogenanntes weißes Antiqua, d. i. amerikanisches Handpapier (von Brown Cie.), das de Vinne für besser als jedes andere erklärt. Die Type des ersten Bandes, der den lateinischen Text bringt, ist eine Pica blackletter (1630?); der zweite Band, der die englische Übersetzung enthält, ist in einer modernen Roman-Klein-Pica gedruckt, ebenso der dritte Band mit den Anmerkungen. Die rubrizierten Initialen sind in einem tiefen, verhalten leuchtenden Scharlach gedruckt, dem endlichen Resultat nach einer langen Reihe von Versuchen. Die Zierstücke der in Vellum gebun-

denen Bände sind von P. W. Edwards. Kleinere Publikationen folgten in den nächsten Jahren, die auch von 1891 an eine neue Art Grolierbücher brachte: die Kataloge. – Die Auflage der Grolierdrucke ist zwischen 200 und 300 Exemplaren, die zum größten Teil auf die Mitglieder entfallen, deren Zahl auf 250 festgesetzt ist. 8. Der amerikanische Geschmack im Buchwesen ist einfacher und sicherer als sonst in einem Lande. Das ist, er hält sich in den technischen Grenzen und Möglichkeiten und berücksichtigt das Material, in das er seine Arbeit legt. Der amerikanische Geschmack sieht in dem Druckbilde des Buches seine vornehmste Schönheit, zu der aller andere Schmuck nur als eine Steigerung kommt, nicht als eine Täuschung, wie wir diese besonders in Deutschland gewöhnt sind, wo allerlei Leisten und Bildchen ein als Druck elendes Machwerk zu einem künstlerisch vollendeten Buche machen sollen. Das Buchgewerbe Amerikas besitzt in seiner geschmacksicheren Typographie die einzig brauchbaren und fruchtbaren Voraussetzungen für die Steigerung des künstlerischen Eindruckes durch die Verzierung, die aus dem typographischen Bilde entwickelt werden muß, wenn sie organisch und nicht willkürlich sein soll. Ein schlechter Druck wird auch durch einen Aufwand vollendeter Zierstücke kein gutes und schönes Buch geben. Dem deutschen Buchgewerbe tun nicht so sehr die Zeichner not, als die Typenschneider und die Setzer und die Drucker, die mehr als Handwerker sind. Für die amerikanischen Buchkünstler gilt der Satz am wenigsten, den L. F. Day in seinem kleinen Buche „Application of Ornament“ ausspricht, aber wohl für die deutschen; und der Satz heißt: „One reason for our failures lies in the multitude of our facilities; the secret of the ancient triumph is often in the simplicity of the workman's resources.“ ◇

DIE neuere Entwickelung der angewandten Kunst in Deutschland hat ihre ersten Impulse aus England empfangen. Es war wie eine Entdeckung, als vor etwa sieben Jahren Ruskin, Morris und Walter Crane in unsern Gesichtskreis traten, und aus ihrem Wirken uns die erste Ahnung von dem Wert künstlerischer Mitarbeit im Handwerk aufging. Wir können nicht ohne Dankbarkeit an die Anregungen denken, die damals über den Kanal herüber kamen. Aber es wäre nicht nötig gewesen, die Blicke nur auf das englische Beispiel zu richten. Eine ebenso lehrreiche künstlerische Entwickelung hatte auch in unserm Nachbarlande Dänemark stattgefunden in den Jahrzehnten, da wir unsere Zeit mit der Repetition alter Stile verloren.

Bis auf den heutigen Tag haben wir von der hochbedeutenden künstlerischen Kultur, zu der es die Dänen gebracht haben, unbegreiflicherweise kaum Notiz genommen. Einzelheiten sind uns freilich durch die internationalen Kunstausstellungen vermittelt worden. Wir kennen die Gemälde von Kröyer und Viggo Johansen, wir schätzen das dänische Porzellan und wissen, daß man in Kopenhagen vortreffliche Buchbinderarbeiten macht. Aber das ist auch alles. Daß ein organisches Wachstum stattgefunden hat, mit tiefen Wurzeln und breiter Krone, daß die Kunst, wenn nicht im dänischen Volke, so doch im gebildeten Kopenhagener Publikum ein Lebensprinzip geworden ist, das ist uns in Deutschland absolut unbekannt geblieben. Die Buchkunst gehört nicht zu den Hauptströmungen dieser Kulturbewegung; und doch verdient auch sie in hohem Grade unsere Aufmerksamkeit, weil man auf ihrem Arbeitsfelde besonders deutlich beobachten kann, was sich mit starkem Willen in verhältnismäßig kurzer Zeit erreichen läßt. Die errungenen Erfolge sind um so mehr anzuerkennen, als Dänemark eigene

Schriftgießereien von Bedeutung nicht besitzt und also dem Buchdruck einheimische Druckschriften nicht zu bieten vermag. Wenn dem dänischen Drucker somit das Grundmaterial fehlt, seinen Arbeiten den Charakter vollster Selbständigkeit zu verleihen, so hat er doch gelernt, mit den vom Auslande, meist aus Deutschland bezogenen Typen gediegene und in mancher Hinsicht eigenartige Druckwerke herzustellen. Aber die Leistungen, die nationales Gepräge und Eigenwert besitzen, und die unsere bewundernde Aufmerksamkeit verdienen, sind doch mehr auf den Gebieten der illustrativen und dekorativen Schmückung des Buches und auf dem der Kunstbuchbinderei zu suchen. ◇

Wir müssen zurückgreifen auf die Zeiten, da die vervielfältigenden Künste in Dänemark wie bei uns zu neuem Leben erwachten. Es war gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts, als begabte Künstler im Steindruck und im Holzschnitt die Mittel zur Wiedergabe ihrer Ideen und zur Ausbildung der Buchillustration fanden. Bei uns wird dieser Aufschwung durch die Namen Adolf Menzel und Ludwig Richter bezeichnet. In Dänemark nahm die künstlerische Buchillustration ihren Ausgang von einem Zeitgenossen und Geistesverwandten Richters, von L o r e n s F r ö l i c h, der noch als 82jähriger in Kopenhagen lebt. Lange Jahre hat er im Auslande, in Deutschland, Italien und Frankreich zugebracht. In Dresden, wo er unter Bendemann malte, zeichnete er Bilder für die Jahrgänge 1847 bis 1849 des Deutschen Jugendkalenders. Den größten Teil seiner Wanderjahre verlebte er aber in Paris, wo er eines seiner anmutigsten Werke „Amor und Psyche," eine Folge von zwanzig Radierungen, schuf. Ungleich größeren Erfolg hatte er jedoch mit seinen zahlreichen französischen Bilderbüchern für Kinder. Nichts ist bezeichnender für die Popularität, die Frölich in

Frankreich gewann, als die Tatsache, daß sein Name in den französischen Wortschatz übergegangen ist. „Un Froelich“ ist ein Kinderbuch, in dem die Bilder die Hauptsache sind. Aus seiner nordischen Heimat gingen ihm zwar von Zeit zu Zeit Aufträge zu, aber es war nicht zu verwundern, daß, als er nach dreißigjähriger Abwesenheit 1873 nach Kopenhagen zurückkehrte, die gleichaltrigen Kunstgenossen ihm fremd gegenüberstanden. Der detaillierende Naturalismus der Zeit vermochte kein Verhältnis zu seiner schlichten Art zu gewinnen, die weniger auf eine genaue Wiedergabe des Geschauten als vielmehr auf einen gefälligen Fluß der Linien und einen leichten, sicheren Ausdruck der Bewegung hinauskam. Für diese Vorzüge hatte die heranwachsende jüngere Generation mehr Verständnis, und so kam es, daß nach einigen Jahren sich ein Kreis junger Freunde um ihn scharte, die Sinn und Auge für die Bedeutung seiner Kunst hatten. Diese späte Anerkennung spornte den betagten Künstler zu neuer Tätigkeit an. Er griff zurück auf die in seiner Jugend betriebenen und später nie ganz aufgegebenen Studien der nordischen Vorzeit, und es entstanden illustrierte Werke wie das Volkslied „Aage og Else“ und vor allem das umfangreichste und großartigste Werk, das Frölich geschaffen hat, „Die Göttergesänge der älteren Edda“ (1895). In den Bildern zur Edda verzichtete er auf jedes malerische Moment und beschränkte sich auf die Umrißzeichnung, die stets seine eigentliche Stärke gewesen war. Es mag zugegeben werden, daß das spezifisch Nordische von anderen Künstlern Skandinaviens mehr in seiner wilden Urkraft erfaßt und wiedergegeben ist, und daß man bei Frölich das Gigantische vermißt, das derjenige für die Darstellung nordischer Mythen verlangen wird, dessen Phantasie aus den Felsen der Jotunheimkette oder den um-

branbeten Klippen und Schären der skandinavischen Küsten ihre unmittelbaren Eingebungen empfängt. Aber die Eddabilder Frölichs enthalten doch eben dasjenige Maß germanischen Wesens, das dem durch die Antike verfeinerten Dänenvolke geblieben ist. Man darf sagen, daß Frölichs Illustrationen der vollendete künstlerische Ausdruck der Edda in dänischer Auffassung sind. ◇
Frölich hat das seltene Glück gehabt, drei Künstlergenerationen zu überdauern, und das noch seltenere, mit den Werken seines Alters von den Jungen als Gleichstrebender anerkannt zu werden. Die Genossen seiner Jugend deckt schon seit Jahrzehnten der Rasen. Sein vertrautester Freund Joh. Th. Lundbye, zugleich derjenige, der ihm in seiner Veranlagung und Kunstrichtung am nächsten verwandt war, fiel im Kriege 1848. Der dritte im Bunde, P. C. Skovgaard, lebte bis 1875. Obwohl Skovgaards Bedeutung mehr in seiner Wirksamkeit auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei als in seiner gelegentlichen Tätigkeit für illustrative Buchausstattung beruhte, darf er in unserem Zusammenhang wegen seines maßgebenden Einflusses auf die nachfolgende Generation nicht übergangen werden. ◇
Das Werk, das die dänischen Künstler am meisten zum Illustrieren anregte, waren Andersens Märchen. Skovgaard versuchte sich daran, und Frölich schmückte mehrere Ausgaben der Märchen mit seinen Bildern. Keiner hat aber besser verstanden, die Gestalten dieser freundlichen und schelmischen Dichtungen zu versinnlichen als Wilhelm Pedersen. Die schnelle Verbreitung, die Andersens Märchen bald nach ihrem Erscheinen fanden, veranlaßte den aus Dänemark gebürtigen Leipziger Buchhändler C. B. Lorck — den verdienten Förderer deutschen Buchwesens, der noch hochbetagt in Leipzig lebt — eine deutsche illustrierte Auflage zu veranstalten. Durch Vermittelung Andersens gewann er für sein Vor-

haben den dänischen Marineleutnant Thomas Wilhelm Pedersen, der damals einen mehrjährigen Urlaub zu seiner künstlerischen Ausbildung benutzte. Die deutsche Ausgabe erschien 1848, eine dänische folgte im Jahre darauf. Mancher wird sich noch aus seiner Kindheit der alten Originalausgabe mit ihren feinen Holzschnittbildern erinnern. „Die eigene Anmut dieser Zeichnungen, ihre zarte, poetische Stimmung und ihre unmittelbare Phantasie begegnen sich in geradezu wunderbarer Weise mit der Märchendichtung Andersens. Es gibt wenige Beispiele einer so glücklichen Harmonie zwischen Wort und Bild. Andersens Märchen mit Wilhelm Pedersens Illustrationen ergänzen sich gegenseitig zu einer künstlerischen Einheit. Sie haben beide Teil an dem edlen Genuß, den sie gewähren." Mit diesen treffenden Worten wird das Lebenswerk Pedersens von Pietro Krohn charakterisiert, welcher im Verein mit dem Sohn des Künstlers, dem Maler Viggo Pedersen, eben jetzt eine Faksimile-Ausgabe sämtlicher nachgelassenen Zeichnungen und Skizzen Pedersens zu Andersens Märchen veröffentlicht. ◇

Wilhelm Pedersen erreichte nur ein Alter von 39 Jahren. Sein früher Tod bedeutete für die dänische Buchillustration einen schweren Verlust. Denn die meisten Künstler, die neben und nach ihm wirkten, und die besonders in jüngeren Jahren für Buchausstattung zeichneten, waren hierfür eigentlich nicht veranlagt; im besondern lag den Schülern, die P. C. Skovgaard um sich sammelte, das Malen näher als das Zeichnen. Als Illustratoren können von ihnen nur Otto Haslund und Pietro Krohn genannt werden, welche, in verwandter Richtung wie Lundbye und Frölich arbeitend, mehrere trefflich illustrierte Bilderbücher für Kinder herausgaben. ◇

Wie bereits angedeutet, trug die zeichnerische Tätigkeit der genannten Künstler in hohem Grade zur Förderung der illustrativen

Druckverfahren, namentlich des Holzschnittes bei. Der Steindruck war freilich schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts aus Deutschland eingeführt worden, aber er fand mehr Anwendung für Einzelblätter als für die Schmückung des Buches. Erwähnung verdient allenfalls das Kinder-Fabelbuch, welches der geschickte Lithograph Adolf Kittendorff 1845 nach Lundbyes schönen Zeichnungen auf den Stein übertrug. Frölich bediente sich zu Anfang seiner Künstlerlaufbahn des lithographischen Umdrucks und zeichnete 1854 die Bilder für das Gedicht Chr. Winthers „Des Hirsches Flucht" mit Kreide auf den Stein. Aber lange vorher hatten er und seine Freunde Lundbye und Skovgaard im Holzschnitt die echte, buchgemäße Reproduktionsart erkannt. Ihren Anregungen folgend hatte der Holzschneider A. Flinch schon im Jahre 1840 das erste xylographische Atelier in Kopenhagen errichtet. Das Unternehmen fand guten Fortgang. Flinch entfaltete in einer langen Reihe von Jahren nicht nur als Holzschneider, sondern auch als Verleger und Herausgeber eines vielgelesenen Volkskalenders und anderer Bücher eine fruchtbare Tätigkeit. Seine tüchtigsten Schüler waren Axel Kittendorff, der jüngere Bruder des genannten Lithographen, und C. Henneberg. Beide brachten einige Lehrjahre in Deutschland zu. Henneberg schnitt in Dresden, wo er in das Atelier von Bürkner eintrat, Zeichnungen von Ludwig Richter und Lorens Frölich. In München arbeitete er für die Bilderbibel Schnorrs von Carolsfeld. In seiner Heimat schnitt er später mit Kittendorff zusammen Holzschnitte für Fabricius' „Geschichte Dänemarks" und zwar größtenteils nach Zeichnungen des Historienmalers Constantin Hansen und nach Entwürfen Frölichs, die dieser aus Paris sandte. Hennebergs Tätigkeit wurde später überflügelt von Hans Peter Hansen, einem Schüler Kittendorffs, der nach längerem Aufenthalt in Sachsen 1864 nach

Kopenhagen zurückkam und bis 1880 die meisten dänischen Holzschnitte ausgeführt hat.

Hiermit sind wir an die Zeit gelangt, da die Wirksamkeit des Mannes einsetzt, der berufen war, die Bucharbeit in Dänemark zu hoher Fachtüchtigkeit zu heben und im neuzeitlich-künstlerischen Sinne zu reformieren, des Xylographen Frederik Hendriksen. Er war der letzte Vertreter der dänischen Holzschneidekunst, bevor diese durch die photochemischen Verfahren aus der Buchillustration verdrängt wurde. Seine Holzschnitte für Tegners Jubiläumsausgabe von Holbergs Komödien, seine Wiedergaben der nachgelassenen Zeichnungen Lundbyes und der wundervollen Bilder Werenskiolds zu Asbjörnsens norwegischen Märchen — um nur ein paar Beispiele zu nennen — sind unübertrefflich in ihrem feinfühligen Ausdruck der künstlerischen Intentionen und in der Reinheit der Strichführung. Aber Hendriksens Tätigkeit als Holzschneider bedeutet nur einen geringen Bruchteil seiner bisherigen Arbeitsleistung. Ja, wenn man den ganzen Umfang seines Wirkens als Künstler, Schriftsteller, Förderer des Buchdrucks, der Buchbinderei und der gesamten angewandten Kunst überblickt, so empfindet man den von ihm selbst allerdings noch in Ehren gehaltenen „Xylographen" als eine beinahe seltsame und sehr unzureichende Bezeichnung. Seiner energischen Natur hat die einseitige Tätigkeit des Holzschneiders eigentlich nie genügt. Schon in jungen Jahren war er erfüllt von dem Gedanken, die Kunst ins Volk zu tragen. Während er die Holzstöcke für „Illustreret Tidende" schnitt, sann er über den Plan, eine neue illustrierte Zeitschrift zu begründen, die ein Mittel zur Popularisierung der Kunst werden sollte. Und als er sich zu seiner weiteren Ausbildung 1868 bis 1870 in London aufhielt, widmete er sich zwar mit Eifer dem Studium seines Faches

und vertiefte sich namentlich mit begeisterter Hingabe in die Werke Thomas Bewicks, des Erneuerers der englischen Holzschneidekunst; daneben aber benutzte er seine Zeit, um seinen Gesichtskreis zu erweitern und einen Einblick in das Gesamtgebiet der englischen Bucharbeit zu gewinnen. Nach Kopenhagen zurückgekehrt, begründete er ein eigenes xylographisches Atelier, in welchem zunächst Holzschnitte für Pietro Krohns Bilderbücher und Frölichs Illustrationen geschnitten wurden. Der Erfolg blieb nicht aus, und 1877 konnte er seine langgehegte Idee, eine illustrierte Zeitschrift herauszugeben, verwirklichen. Diese Zeitschrift, „Ude og Hjemme" („Draußen und Daheim"), war kein Blatt gewöhnlichen Schlages. Es war ein Blatt, wie wir es heutigen Tages in Deutschland noch nicht besitzen. Für den Kreis der Familie berechnet, erfüllte es die höchsten Ansprüche an Text und Illustration. Die ersten Verfasser wurden für die Textbeiträge gewonnen, die tüchtigsten Künstler lieferten die Zeichnungen für die Abbildungen, die natürlich zumeist in Hendriksens Atelier geschnitten wurden. Es war ein Blatt, das nicht auf die Wünsche eines großen, unverwöhnten Abonnentenkreises spekulierte, sondern im Gegenteil ideale Gesichtspunkte im Auge hatte und zur künstlerischen Erziehung des Publikums beitragen wollte. Dieselben Ziele verfolgte Hendriksen mit der Herausgabe zweier Serienpublikationen, der „Bilder dänischer Künstler zu Gedichten älterer und neuerer Verfasser", die 1884 bis 1895 und der „Dänischen Volkslieder mit Zeichnungen dänischer Künstler", die 1887 bis 1893 erschienen. In rein künstlerischer Hinsicht sind die Illustrationen, die in diesen beiden Serien vereinigt sind, von hohem Wert; sie enthalten das beste, das die zeichnerische Darstellungskunst der Zeit zu leisten vermochte. Legt man aber den Maßstab einheitlicher Buchausstattung an die einzelnen Hefte, so

wird man finden, daß nicht alle gleichwertig sind. Manche sind Bücher mit Bildern, nicht Werke, in denen Text und Bild zu voller Harmonie zusammengewachsen sind. Rühmliche Beispiele des Gegenteils sind Aug. Jerndorffs „Fru Ingelil“ und besonders Niels Skovgaards „Thorbens Datter“. Letzteres ist gewiß überhaupt das schönste und eindruckvollste illustrierte Werk, das die neuere dänische Buchkunst hervorgebracht hat.

Hendriksen selbst war sich allerdings völlig klar über das, was in Bezug auf die textliche und dekorative Ausstattung des Buches anzustreben sei. In Zeitschriften und Tagesblättern ermahnte er das Publikum und alle, die mit der Herstellung von Büchern zu tun hatten, dem unechten Flitterkram zu entsagen und auf solide Arbeit und einfache Ausstattung Wert zu legen. Die vielen Verzierungen mit Einrahmungen, Friesen, Vignetten und Initialen seien unnötiger Putz und vielfach vom Übel. Man solle vom Wesentlichen ausgehen und mit der Wahl guten Papiers und guter, kräftiger Schrift beginnen, alsdann das Augenmerk auf angemessene Formung des Satzbildes in den Text- und Titelseiten sowie auf die Stellung des Textspiegels auf der Blattseite richten. Wo eine Dekoration anzubringen sei, müsse sie mit der Textgestaltung in Einklang gebracht werden. Von der Buchbinderei verlangte Hendriksen mehr Ernst, mehr Sinn für ehrliche Arbeit. Er eiferte gegen die gangbaren Halbleinenbände und gegen die verlogene Herrlichkeit der sogenannten „Prachtbände“. Die fortwährende Beschäftigung mit diesem „vergoldeten Elend“ habe den Sinn für starke Eigenarbeit bei dem ehrsamen Handwerk der Buchbinderei erstickt. Es sei die Pflicht des Publikums wie der Verleger, auf eine Beseitigung dieser verderblichen Zustände hinzuarbeiten und stets ganze und gute Arbeit zu fordern.

Auf diese elementaren Grundsätze legte Hendriksen zunächst den Hauptnachdruck. Aber dabei verhehlte er sich nicht, daß eine eigentliche Buchkunst nur in einem Lande gedeihen kann, wo das Urteil einsichtiger und künstlerisch gebildeter Bücherfreunde die höchste Instanz ist. Es genügt nicht, daß Handwerk und Technik bereit und imstande sind, ihr bestes zu tun. Es müssen auch Besteller und Abnehmer da sein, die mit wählerischem Geschmack das beste verlangen. Der Kreis wirklicher Kenner und Bücherfreunde war aber bis dahin in Dänemark nur klein, und daher galt es, auch nach dieser Richtung neue Impulse ins Publikum zu tragen. Um auf die verschiedenen Zweige der Bucharbeit fördernd einzuwirken und gleichzeitig einen Kreis von Liebhabern und Pflegern der Buchkunst zu gewinnen, mußte mit breiter Front und vereinten Kräften vorgegangen werden. Hendriksen bedurfte zur Durchführung seiner Pläne der tätigen und dauernden Mitwirkung überzeugter Freunde. So kam es Anfang des Jahres 1888 zur Gründung des „Vereins für Buchhandwerk", welchem Mitglieder der verschiedensten Stände und Berufsarten beitraten: Bücherfreunde, Buchdrucker, Buchbinder, Xylographen, Künstler. Das Gründungsjahr des Vereins wurde das Geburtsjahr der modernen dänischen Buchkunst. Fortan lassen sich von Jahr zu Jahr neue Fortschritte in der typographischen und dekorativen Erscheinung der Bücher sowie in der Buchbinderei nachweisen. Aber das heißeste Bemühen wäre vergeblich gewesen, wenn nicht damals eben die Zeit für einen allgemeinen Aufschwung des Kunsthandwerks in Dänemark gekommen wäre. Das Jahr 1888 bezeichnet den Beginn der neuen Epoche. Die Nordische Industrie-Ausstellung, die in diesem Jahre in Kopenhagen stattfand, war das Ereignis, das die Resultate der bisher mehr in der Stille betriebenen Anstrengungen

zusammenfaßte und an die Öffentlichkeit brachte. Es waren Ergebnisse einträchtigen Zusammenwirkens der schaffenden und fördernden Kräfte, und das treibende Moment war die Mitarbeit begabter Künstler gewesen — das sah man nirgends deutlicher als an den modernen dänischen Porzellanen, die damals ihren Triumphzug durch die Welt antraten. Künstlerische Mitwirkung war auch der Bucharbeit zu gute gekommen und ward ihr bei der nun anhebenden weiteren Entwickelung in reichlichem Maße zuteil. Seit etwa 1880 war nämlich ein Kreis jüngerer Künstler hervorgetreten, denen sich einige ältere anschlossen, welche einen ausgeprägten Sinn für dekorative Kunst hatten. Die meisten derselben waren Hendriksens Freunde; es war von selbst gekommen, daß sie an den Aufgaben, die er stellte, mitwirkten. Maler wie Carl Thomsen, Hans Nic. Hansen, die Brüder Erik und Franz Henningsen lieferten in den achtziger Jahren und später eine große Zahl trefflicher Illustrationen. Aug. Jerndorff und die Brüder Joakim und Niels Skovgaard — die Söhne des obengenannten P. C. Skovgaard — sowie Viggo Pedersen schlugen neue und selbständige Wege ein und zeichneten Entwürfe von breiter dekorativer Wirkung für den Buchschmuck. ◇

Den größten Anteil an der künstlerischen Befruchtung der modernen dänischen Bucharbeit haben aber die beiden auch außerhalb der Grenzen ihres Landes gekannten und geschätzten Führer der angewandten Kunst in Dänemark Hans Tegner und Thorwald Bindesböll. ◇

Hans Tegner hat sein seltenes dekoratives Talent fast ganz in den Dienst der Illustration und des Buchschmucks gestellt. Mit einer reichen Phantasie und Gestaltungskraft begabt, hat er in erstaunlichem Fleiß eine fast unübersehbare Menge Buchillustrationen und

Entwürfe für Buchumschläge und Bucheinbände geschaffen. Die allgemeine Aufmerksamkeit lenkte er zuerst auf sich durch seine Illustrationen zur Jubiläumsausgabe der Lustspiele Holbergs, die in den Jahren 1883 bis 1888 erschien. Wenn ihm auch für die historische Treue der darzustellenden Kostüme und Gegenstände Bernhard Olsen als sachkundiger Helfer zur Seite stand, so legt doch das ganze Werk beredtes Zeugnis davon ab, wie sehr er durch eigenes Studium sich in alle Kulturäußerungen des Zeitalters Holbergs, der Zeit des Rokoko, hineingelebt hat. Es ist nicht das graziöse französische Rokoko, das man in diesen Bildern vor sich sieht, sondern die schwere, etwas nüchterne Umgestaltung, die die eleganten Formen im Norden erlitten. Was sie dabei an Vornehmheit einbüßten, wurde durch eine gewisse breite Behaglichkeit ersetzt. Dieser Charakter des darzustellenden Milieus und die derbe Komik der Holbergschen Muse stimmten trefflich zur Kraftnatur Tegners. Es ist ein vollblütiges Geschlecht, das er auftreten läßt. Die einzelnen Typen sind von schlagender Charakteristik: der politische Kannegießer, der französelnde Geck, der tölpelhafte Bauer, die modische Dame, das kokette Kammermädchen und die heiratssüchtige alte Jungfer. Die turbulenten Scenen sind voll übermütiger, toller Laune und die kühnsten Kompositionen mit fabelhafter Sicherheit hingesetzt. Niemand vermag zu sagen, ob Tegner mit seiner Auffassung die Intentionen Holbergs getroffen hat; sicherlich hat er aber die Komödien in einer Weise in Scene gesetzt, wie man sie nicht geistreicher und drastischer denken kann. Bei uns sind Tegners Illustrationen zu Andersens Märchen durch die deutsche Ausgabe derselben bekannt geworden. Auch sie bezeugen seine nie versiegende Vorstellungskraft, seinen Reichtum an drolligen Einfällen und die sichere Charakteristik seiner Zeich=

nung. Aber dem ihm angeborenen Realismus scheinen die zarten Märchengestalten nicht so zu liegen wie die ungeschminkten Wirklichkeitsschilderungen Holbergs. Durch seine historischen Studien hat Tegner sich eine völlige Beherrschung der Ornamentformen des Rokoko und des Louis-seize-Stiles angeeignet, und in seinen Buchverzierungen spürt man wohl hier und da Anklänge an den letzteren Stil. Aber man denke nicht, daß Tegner ein Stilmännchen ist, wie es so viele gibt. Er verwendet die historischen Stile nur, wo der Gegenstand es fordert. Im übrigen schafft seine starke Individualität sich ihre Ausdrucksformen selbst. Je nach dem Thema, das er behandelt, bewegt er sich in Motiven, die der Natur entlehnt und mehr oder weniger stilisiert sind, oder er greift zu linearen Formen oder zu bandförmigen oder perlenschnurartigen Verschlingungen. Bald ist seine Art schwer und wuchtig, bald haben seine Motive etwas Vornehm-Mageres und Spielendes an sich. Bei dieser erstaunlichen Vielseitigkeit und Vereinigung von Gegensätzen dürfte es vergebliche Mühe sein, seinen „Stil" zu definieren. Die unergründliche Fülle seiner Begabung spottet jeder analysierenden Definition.

Während Tegner seine Meisterschaft in der Beschränkung auf die Flächenverzierung zeigt, ist Thorwald Bindesböll ein vielseitiger Künstler in ganz anderem Sinne: seine Arbeit umfaßt nahezu das ganze Gebiet der angewandten Kunst. Von Hause aus Architekt, baut er Wohnhäuser und entwirft Möbel. Daneben aber zeichnet er Muster für Tapeten und Stoffe, läßt Tongefäße und Silbertreibarbeiten entstehen und macht endlich Entwürfe für die äußere und innere Ausstattung des Buches. Alles, was er schafft, hat einen etwas derben, aber echt nordischen Charakter. Sein ornamentaler Formenschatz ist nicht groß. Die wiederkehrenden Motive sind Ge-

bilde, die bald an Wolken, bald an Mauresken erinnern, aber weder mit diesen noch mit jenen etwas zu tun haben. Mit van de Veldes Kurven haben sie gemein, daß sie bedeutungslos sind, aber sie unterscheiden sich von ihnen dadurch, daß sie weniger durch ein ausdrucksvolles Linienspiel als vielmehr durch eine malerisch-flächige Aufteilung des zu schmückenden Grundes wirken wollen. Bindesbölls Wolkenornamentik wirkt im Innern von Büchern schwer, sie ist aber vorzüglich geeignet zur Schmückung der Bekleidung des Buches, für Buchumschläge und Bucheinbände. Von eigenartiger, packender Wirkung ist z. B. sein in krebsroten und blaugrauen Tönen gehaltener Umschlag des von Holger Drachmann verfaßten Werkes „Troltöi" (Spukgeschichten), für welches er auch, in Gemeinschaft mit Joakim Skovgaard und Aug. Jerndorff, die innere Ausstattung besorgt hat. Unter den von ihm entworfenen Bucheinbänden dürften diejenigen die höchste Schätzung verdienen, die aus derberem Material gefertigt und mit Leder-Einlagen oder -Auflagen oder mit Blinddruck verziert sind. Die Einbände, die nach seinen Entwürfen für Drachmanns obengenanntes Werk und für Frölichs Edda ausgeführt sind, stehen unter den vielen trefflichen dänischen Buchbinderarbeiten entschieden obenan. ◇

Man begreift, daß die dänische Bucharbeit, von solchen Hilfstruppen unterstützt, siegreich vorgehen konnte, sobald die von dem „Verein für Buchhandwerk" geschaffene Organisation in Wirksamkeit trat. Für die Bestrebungen des Vereins wurde das Jahr 1891 bedeutungsvoll. Vier Jahrhunderte waren vergangen, seitdem Gottfried von Ghemen die Buchdruckerkunst in Dänemark eingeführt hatte, und um das Andenken an dieses Ereignis gebührend zu feiern, verband sich der „Verein für Buchhandwerk" mit dem „Industrieverein", um nichts Geringeres, als eine internationale Buch-

ausstellung zu veranstalten, die erste Ausstellung dieser Art, die überhaupt stattgefunden hat. Dank den rastlosen Bemühungen Hendriksens und seinen weitverzweigten Beziehungen im Auslande glückte das Unternehmen aufs beste. Aus Deutschland, England, Amerika und namentlich aus Frankreich trafen zahlreiche und gute Beiträge ein. In der dänischen Abteilung traten besonders die Bucheinbände hervor. Soweit Handarbeit vorlag, zeigten sie bereits einen selbständigen Charakter. Es war deutlich zu spüren, daß die reformierende Tätigkeit des Vereins genützt hatte. Die Ausstellung hatte unter anderem den Erfolg, daß die Absichten der Förderer der Bucharbeit in allen Kreisen der Hauptstadt bekannter wurden und die verdiente Anerkennung fanden. Der guten Sache wurden neue Gönner zugeführt, und man fühlte sich jetzt stark genug, an die Verwirklichung des Planes zu gehen, den Hendriksen und seine Freunde schon bei der Gründung des Vereins als Hauptziel ins Auge gefaßt hatten: eine Fachschule für das Buchhandwerk ins Leben zu rufen. Bei der Einrichtung dieser Schule war man sich darüber einig, daß die Lehrziele hoch gesteckt werden müßten. Der Unterricht durfte sich nicht auf die Werkstattarbeit beschränken, wenn auch ihr der breiteste Raum gewahrt wurde. Daneben sollte darauf Wert gelegt werden, diejenigen Verfahren des Buchhandwerks zu lehren, die in den Werkstätten entweder überhaupt nicht zur Anwendung kommen, oder mit denen doch nur wenige Auserwählte bekannt werden. So werden die Setzer und Drucker angehalten, sich die Erfordernisse des feineren Buchdrucks anzueignen und lernen das Drucken mit Holzstöcken und Zinkklischees. Die Buchbinder werden in der Handvergoldung sowie in Leder-Auflage und -Mosaik geübt. Auch sprachlichen Unterricht, soweit er für Setzer nützlich ist, und Zeichnen hat man in den Unter-

richtsplan aufgenommen. Die Schule steht unter Hendriksens Leitung. Sie hat in den zehn Jahren ihres Bestehens bereits eine ersprießliche Arbeit getan. Die Gehilfen und Lehrlinge, denen die Unterweisung der Schule zu teil geworden ist, haben die Liebe zum Fache und ein reiferes Können in die breiten Schichten ihrer Gewerke getragen und die allgemeine Leistungskraft der dänischen Bucharbeit merklich gesteigert.

Daß die Förderer der dänischen Bucharbeit mit ihren vielseitigen Bemühungen im eigenen Lande allmählich Zustimmung und Lob fanden, ist begreiflich. Zur vollen Anerkennung fehlte aber noch die Stimme des Auslandes. Auch diese ließ nicht auf sich warten. Der Verein für Buchhandwerk fühlte sich stark genug, auf der Weltausstellung in Chicago 1893 in den Wettbewerb mit den anderen Nationen einzutreten. Man legte es hierbei namentlich darauf an, Bucheinbände, die nach künstlerischen Entwürfen hergestellt waren, vorzuführen, und hatte die Genugtuung, daß alle ausgestellten Arbeiten verkauft wurden. Noch glänzender wurde der Sieg auf der Internationalen Buchausstellung in Paris 1894. Die dänische Abteilung, die nach Hendriksens Angaben von dem Maler Alfred Larsen und dem Buchbinder Anker Kyster angeordnet war, enthielt Handzeichnungen dänischer Künstler, Reproduktionen, treffliche Druckarbeiten und Bucheinbände. Von letzteren waren einige in der Schule für Buchhandwerk gefertigt, andere nach Entwürfen Bindesbölls und Tegners von tüchtigen Meistern ausgeführt. Die dänischen Einbände wurden Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit und erzwangen sich die Achtung aller Fachleute. Ihre eigenartige, der Flächenverzierung und der Ledertechnik angemessene Dekoration, sowie die gediegene Arbeit erfuhren eingehende Besprechungen in den französischen Zeitschriften,

welche „die technische Tüchtigkeit, den künstlerischen Geschmack und die kühnen Versuche, nach künstlerischen Entwürfen zu arbeiten", bewunderten. Ihre offizielle Anerkennung erhielt die dänische Abteilung in der Erteilung des „Grand Prix". ◇
Die dänischen Bucheinbände hätten ihre ungewöhnlichen Erfolge sicherlich nicht errungen, wenn ihnen die Mitarbeit der Künstler gefehlt hätte. Aber ebenso unzweifelhaft wären alle künstlerischen Anregungen umsonst gewesen, wenn sie nicht in einer schon vorhandenen handwerklichen Tüchtigkeit ihren Boden gefunden hätten. Ehe die von Hendriksen angebahnten Reformen einsetzten, hatten die Buchbinder zwar nur selten Gelegenheit gehabt, ihre Kräfte an höheren Aufgaben zu erproben. Denn die wenigen Bibliophilen, die es unter den Gelehrten und Literaturfreunden in Dänemark gab, legten nur Wert auf einen ordentlichen, soliden Einband, an die Dekoration stellte man keine hohen Ansprüche. Aber dieser kleine Kreis einsichtiger Besteller hatte doch genügt, die Handvergoldung und sogar die Techniken der Lederauflage und -Einlage am Leben zu erhalten. Die Anbringung der Verzierungen, die Anordnung der Stempel war Sache des Buchbinders. Nach eigens gefertigten Entwürfen wurde nicht gearbeitet. Es kam höchstens vor, daß besondere Zeichnungen für Preßvergoldung verwendet wurden, eine Technik, die der Universitätsbuchbinder D. L. Clément um die Mitte des Jahrhunderts aus Leipzig eingeführt hatte. Der Ausgangspunkt für die weitere Entwickelung war aber nicht der Verlegereinband, sondern die echte Handarbeit des Buchbinders, der Leder- und der Halbledereinband, deren gewissenhafte und genaue Ausführung zu den Traditionen gehörte, die in den Kopenhagener Werkstätten hochgehalten wurden. ◇
Man könnte versucht sein, zu glauben, daß die künstlerische Be-

fruchtung dieses handwerklichen Könnens auf englische Anregungen zurückzuführen sei. Das ist aber nicht der Fall. Wie in Dänemark überhaupt die Mitarbeit der Künstler im Handwerk verhältnismäßig früh und ohne fremde Einwirkungen erfolgte, so ging auch die künstlerische Erneuerung der Buchbinderei aus eigenen Antrieben hervor. Ihre ersten Ergebnisse fallen in dieselbe Zeit, da in London der jüngere Zaensdorff und Cobden Sanderson mit Einbänden künstlerischen Charakters hervortraten. Ganzlederbände, die nach Zeichnungen Tegners und Bindesbölls von J. L. Flyge und Clements Nachfolger Immanuel Petersen dekoriert waren, sah man schon auf der Buchausstellung in Kopenhagen 1891. Die Technik des Ledermosaiks hatte Flyge schon seit 1887 gepflegt und es darin zu großer Fertigkeit gebracht. Er fügte die einzelnen Lederabschnitte mit solcher Genauigkeit aneinander, daß sie sich nur durch die Verschiedenheit der Farben trennten. Seine außerordentliche Sicherheit in dieser Technik verführte ihn allerdings zuweilen dazu, naturalistische Blumenmotive zur Verzierung der Buchdeckel zu benutzen und Effekte in der Wiedergabe zufälliger Naturformen anzustreben. Wo ihm aber Künstler wie Bindesböll, Knud Larsen und H. Tegner zur Seite standen, vermied er diesen Abweg und schuf untadelige Arbeiten in Mosaik und Auflage, in Handvergoldung und Blinddruck. ◇

Der zweite Meister kunstvoller Buchbinderei, Immanuel Petersen, hat sowohl geschmackvolle Einbände in Preßvergoldung als auch in den verschiedenen Arten der Handarbeit geschaffen. Seine Tüchtigkeit und sein feines Gefühl für dekorative und farbige Wirkung trug ihm im Jahre 1894 einen schönen Erfolg ein. Der Londoner Antiquar Tregaskis sandte 80 Exemplare von Morris' „King Florus" an ebensoviele Buchbinder in die Welt mit dem

Ersuchen, das Buch aufs beste einzubinden. In Dänemark erhielt Immanuel Petersen den Auftrag. Er führte den Einband in vielfarbiger, harmonisch abgestimmter Lederauflage unter Benutzung zahlreicher Stempel aus. Es war eine unsäglich mühsame Arbeit, aber sie fand ihren Lohn in der rückhaltlosen Anerkennung, die ihr in England zu teil wurde. Im „Studio" wurde dieser Einband als „the most sensationel specimen" gefeiert. Der damalige Erfolg hat sogar dazu geführt, daß hin und wieder Aufträge von englischen Liebhabern an die dänischen Buchbinder ergingen. Der finanzielle Ertrag dieses „Exports" konnte zwar nicht ins Gewicht fallen; aber daß im Lande Cobden Sandersons ein Verlangen nach dänischer Arbeit laut wurde, war eine Ehrung, die mehr wert war als Diplome und Medaillen. ◇

Der jüngste im Bunde ist Anker Kyster. Durch längeres Verweilen im Auslande, durch eifriges Sammeln und Studieren alter Buchbinderarbeiten schuf er sich die Voraussetzungen für seine spätere vielseitige Fachtüchtigkeit. Nachdem er zuerst als Handvergolder bei Immanuel Petersen gearbeitet hatte, etablierte er sich 1892 und begann damit, Bücher älterer Zeit wie Holbergs Komödien und Oehlenschlägers Dichtungen im Stile ihrer Entstehungszeit einzubinden. Aber bald ging er zu freier Dekoration von Werken der Gegenwart über und band solche teils nach eigenen Entwürfen, teils nach Zeichnungen befreundeter Künstler ein. Die starke, männliche Eigenart Bindesbölls war ihm am meisten sympathisch. Er hat nicht nur nach fertigen Zeichnungen Bindesbölls gearbeitet, sondern häufig auch im Einverständnis mit ihm seine Skizzen weiter ausgeführt und zum Buchschmuck verwendet. Außer Bindesböll haben ihm Hans Tegner, Agnes Slott-Möller, Alfred Larsen, G. Heilmann, A. Jerndorff und H. N. Hansen Ent-

würfe geliefert. Das persönliche Können Anker Kysters trägt aber vielleicht nicht weniger zum Gelingen seiner Arbeiten bei als der künstlerische Entwurf. Kyster versteht wie wenige, seinen Einbänden eine ansprechende Einheit der Komposition, die sich besonders in dem guten Verhältnis der Dekoration des Rückens zum Schmuck der Seiten ausspricht, zu geben. Er verfügt über ein durchgebildetes Farbenempfinden, das in der Wahl und Abstimmung des Leders und des Vorsatzes zu Tage tritt. Um unabhängig von den Lieferanten über die Bekleidung des Buches im ganzen Umfange bestimmen zu können, begann er bereits 1892 die erforderlichen Vorsatz- und Überzugpapiere selbst anzufertigen. Er beherrscht die Technik der Handmarmorierung mit vollendeter Meisterschaft. Das Verfahren ist zwar nicht neu; es wurde bekanntlich schon im 18. Jahrhundert ausgeübt. Aber Kysters Marmorierungen zeichnen sich vor den alten und vor den meisten neueren Erzeugnissen durch eine breite, malerische Behandlung und durch ein individuelles Farbengefühl aus. Ein ihm eigener Handgriff ist die Art, wie er blumenartige Motive in den marmorierten Grund einfügt. Das universelle, zielbewußte Streben, das ihn in der Ausübung seines Faches kennzeichnet, hat er auch in seiner Mitarbeit zur Förderung des gesamten dänischen Buchhandwerks betätigt. Wie er an allen Ausstellungen dänischer Bucharbeiten in den letzten zehn Jahren den regsten und rühmlichsten Anteil nahm, so ist er auch von seinen Fachgenossen im Auslande der bekannteste. Viele von seinen ausgezeichneten Arbeiten haben ihren Weg in die Sammlungen deutscher und österreichischer Museen gefunden. ◇

In allerletzter Zeit sind in der dänischen Buchbinderei Arbeiten entstanden, die man als einen Fortschritt auf der Bahn guten dekorativen Geschmackes nicht anerkennen kann. Zwei jüngere Künstler

Jens Lund und F. A. Hallin haben den bedenklichen Schritt vom Streng=Dekorativen zum Dekorativ=Malerischen in Anlehnung an zweifelhafte französische Vorbilder gewagt. Die Kompositionen des ersteren halten sich zwar in der Fläche, und entbehren nicht einer gewissen schwungvollen Linienführung; aber die Art, wie beide Künstler die Form des Buches vernachlässigen und seine Decke lediglich als Malgrund für Blumenarabesken oder gar für landschaftliche Motive benutzen, gehört einer überwundenen Stilauffassung an, die man nicht wieder aus dem Grabe heraufbeschwören sollte. ◇

Indes das sind vereinzelte Ausnahmen, die unsere Bewunderung der dänischen Buchbinderarbeit nicht herunterstimmen können. Wir müssen bekennen, daß außer den Engländern gegenwärtig kein Volk im stande ist, Kollektionen von Bucheinbänden zuwege zu bringen, die es an Eigenart und künstlerischer Qualität aufnehmen könnten mit den dänischen Arbeiten, die man in der Pariser Weltausstellung und neuerdings in verschiedenen deutschen Ausstellungen, u. a. im Leipziger Buchgewerbemuseum und im Kaiser=Wilhelm=Museum zu Krefeld, gesehen hat. ◇

Die Erfolge der Buchbinderei sind ohne Zweifel die reifste Frucht, welche die Reformbewegung in der dänischen Bucharbeit gezeitigt hat. Aber derselbe frische Geist, der hier die Richtung gab, hat, wie wir sahen, auch die innere Buchausstattung mit neuem, triebkräftigem Leben erfüllt. Und wenn wir zurückschauend fragen, welche Faktoren diese erstrebenswerten, von der deutschen Bucharbeit noch nicht voll erreichten Zustände herbeigeführt haben, so ist es ersichtlich, daß der willensstarken Initiative des einen Mannes der Hauptanteil gebührt. Neben der unermüdlichen Förderarbeit dieses Mannes steht als zweiter Faktor das Eingreifen der Künstler, die Sinn und Verständnis für die Aufgaben der Buch=

ausstattung mitbrachten. Die Grundlage aber bildete das ehrenfeste, durch Generationen gepflegte Handwerk, das sich willig dem verjüngenden Einfluß der künstlerischen Anregung unterwarf. In der engen Verbindung von Kunst und Handwerk und in der Tatsache, daß die Hebung der Bucharbeit mit dem allgemeinen hohen Stande künstlerischer Kultur in Dänemark innerlich zusammenhängt, liegt die Gewähr für die Lebensdauer und die gesunde Weiterentwickelung der dänischen Buchkunst.

DAS Buch in den Niederlanden. 1. Wer in die Entwickelung der neueren Buchgewerbe-Kunst in den beiden Teilen der Niederlande (Belgien und Holland) einen irgendwie klaren Einblick bekommen will, der darf nicht unterlassen, sich vor allen Dingen eine Vorstellung zu bilden von dem außerordentlich niedrigen Standpunkte, auf den sich während der drei ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts wohl die meisten belgischen und holländischen Verleger zu stellen pflegten. Ich rede hier absichtlich von den Verlegern, nicht von ihren natürlichen, ja notwendigen Mitarbeitern, den Druckern; denn, es darf doch wohl als etwas feststehendes betrachtet werden, daß die äußere Gestaltung einer Druckarbeit, Zeitschrift, Buch u. s. w., in erster Linie immer abgehangen hat und auch wohl immer abhängen wird vom Geschmack und den verfügbaren Geldmitteln desjenigen, auf dessen Wunsch und Risiko die Arbeit unternommen und ausgeführt, — in casu — Buch oder Zeitschrift gedruckt wird. Natürlich kommen hierbei auch in Betracht der mehr oder weniger gebildete Geschmack und die mehr oder weniger bedeutende Kauflust des Publikums. Mir aber kommt es vor, als ob zwar wohl die Beziehungen dieser beiden Faktoren gegenseitige sind, der Einfluß der Verleger auf das Publikum dagegen unbedingt wichtiger ist, als der des Publikums auf die Verleger.

Und nun darf es als eine geschichtliche, nicht zu widerlegende Tatsache betrachtet werden, daß, von circa 1820 bis 1885 den nord- und südniederländischen Verlegern im allgemeinen jeder Kunstsinn, und folglich jede höhere Bestrebung fehlte. Nicht auf dem Standpunkte eines Künstlers, sondern auf dem eines Industriellen fußten sie! Ihr höchstes Ideal der auswendigen Ausstattung eines Druckwerkes konnte man am besten mit dem durch

und durch holländisch=vlämischen Ausdruck „fatsoenlik" = schicklich, anständig, bezeichnen. Bei der Vorbereitung der allerwichtigsten Ausgaben, sogenannter Prachtwerke aus jener Zeit, schwebte ihnen vielleicht noch der ebenso charakteristisch holländisch=vlämische Gedanke vor: „deftig" = stattlich, gut bürgerlich vornehm (!) — Daß es einstens eine Zeit gegeben, wo ihre Vorfahren, die Blaeus, Elseviers u. a., nicht nur fatsoenlik und sogar deftig, sondern auch schoon, mooi zur Lösung hatten, und wo sie neben Gediegenheit und Kraft auch ebenso selbstbewußt Schönheit fürs Auge, und zwar mit vielen Mitteln, anstrebten, schienen sie nicht mehr zu wissen. ◇
Die ganze Ornamentik jener Jahre, die man mit den bekannten „magern Jahren" aus dem alten Testament vergleichen könnte, läßt sich so wie so auf folgendes Minimum reduzieren: ein unbedrucktes Schutzblatt, ein Blatt für den Vordertitel, den Titel mit einer gestochenen Vignette, gewöhnlich das Bild des Autors oder eine Allegorie des behandelten Gegenstandes vorstellend, dann und wann noch ein neues Titelblatt mit einer vollständigen Textangabe des Titels. So z. B. wurde im Jahre 1847 die von J. de Costa besorgte erste Ausgabe des Bilderdijkschen Epos, Ondergang der eerste Wareld, durch G. T. N. Suringar, Leeuwarden, so wurde viel, viel später, in den Jahren 1860, die der de Genestetschen „Leekedichtjens" von A. C. Kruseman in Haarlem veranstaltet. ◇
Wer wissen will, was man in jenen Tagen unter Prachtausgabe verstand, leiste sich die ... Geschmacksqual, die stattliche illustrierte Ausgabe der sämtlichen Werke des größten aller niederländischen Dichter, Joost van den Vondel, von van Lennep zu durchblättern. Sauber, nett, fatsoenlik und sogar „zeer deftig" dürften diese Teile sein; das Ganze ist ein Muster akademischer Steifheit und Pedanterie.

In den südlichen Niederlanden war, in gewissem Sinne, das Buchgewerbe noch übler dran! Hier, wo es völlig an Lesern fehlte, wenigstens den meisten von vlämischen oder wallonischen Schriftstellern verfaßten Büchern, hier kannte das Geschäft nur eine Losung, die später in Deutschland auf einem mehr umfangreichen Gebiete üblich gewordene: „Billig und schlecht!" Wenn ein belgischer Verleger wenigstens eine spärliche Hoffnung hegen wollte, ein Buch zu verkaufen, war er im voraus gezwungen, den Preis so billig als nur irgendwie möglich zu stellen. Hier war etwas noch viel schlimmeres als ... Mangel an guten Geschmack, hier war einfach etwas wie Fatalität, wie Heerkracht im Spiele. Auch kann es einen nur wundern, daß belgische Verleger, wie z. B. Labroue & Cie in Brüssel, Annoot-Braeckman und Hoste in Gent, van Dieren und Buschmann in Antwerpen, später noch Lacroix & Verboeckhoven in Brüssel es haben wagen können, wirklich bessere, ja öfters illustrierte Sachen diesem an Liebhabern leeren Markt zuzuführen. Unter Labroues Namen erschienen mehrere Jahrgänge einer illustlerten Zeitschrift für Kunst und Literatur, Revue de Belgique, deren erste Lieferung 1846 das Licht erblickte. Von eigentlicher Buchornamentation war dabei nicht die Rede; aufgenommen wurden ausschließlich meist gelungene Wiedergaben von Gemälden, dann und wann auch Lithographien und Radierungen. J. E. Buschmann druckte und verlegte Dichtungen, Erzählungen, Romane, u. a. von H. Conscience, für welche er von Brown und anderen teilweise merkwürdige Holzschnitte ausführen ließ. ◇
Van Dieren, der, eine rara avis unter den belgischen Verlegern, prächtige Geschäfte machte mit Consciences romantischen und novellistischen Arbeiten, gab auch, in ein paar Albums, längere Reihen Zeichnungen eines damals beliebten Antwerpener Künstlers,

Edward Dujardin heraus. In dünnen, krankhaften Umrissen, ohne Charakteristik und ohne Strenge, nach dem Muster der bekannten Umrisse von Retsch zum Faust und zu den Shakespeareschen Dramen, veranschaulichen diese Reihen die wichtigsten Stellen aus den berühmten Romanen „De Leeuw van Vlaanderen" und „Geschiedenes van Graaf Hugo van Craenhove en van Zijnen vriend Abulfaragus" des Conscience.

Aber so wenig in diesen, wie in den späteren Ausgaben der Firma Lacroix & Verboeckhoven, ist auch nur eine Spur von jener wirklich dekorativen Auffassung zu merken, die allein ein Buch zu einem Kunstwerk erheben kann. Die gediegenste aller Publikationen der letztgenannten Firma, La Légende et les Aventures héroiques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs von Charles de Coster, erschien in den 60er Jahren, der Neudruck sogar schon 1869, und umfaßt, außer einem von A. Hubert gezeichneten Couvert oder Umschlag, nicht weniger als 32 unveröffentlichte Radierungen von A. Dillens, Fourmois, C. van Camp, A. Hubert, E. Smits Artan, L. Becker, Hipp, Boulanger, Clays, de Schampheleer, Ch. de Groux, Schaefels, Félicien Rops.

In Wirklichkeit war diese Vernachlässigung des Buchgewerbes als Kunst nur ein typischer Einzelfall in der Gesamtentwickelung der Kunst in diesen Landen vor 1885. Was diese Entwickelung von 1830 ab beherrscht hat, das ist die von jeher bei unserem Volke populärste aller Künste, — die Kunst der schönen, tiefen, diaphanen Farben, die Malerei. Sogar die Bildhauerei sprach während jener ganzen und einer noch längeren Zeitfrist kaum ein einziges hohes Wort! Die Architekten aber begnügten sich damit, hervorragenden Vorbildern aus früheren Jahrhunderten ge-

wisse Motive zu ... entleihen und dieselben alsdann zu einer artificiellen Einheit zu verarbeiten. Nur sehr wenige Architekten, P. J. A. Cuypers in Nord-, und vielleicht Poelaert in Süd-Niederland haben eigene, in gewissem Sinne modernisierende Bahnen eingeschlagen. Jener brach den Einfluß der holländischen Pseudo-Renaissance des 17. Jahrhunderts, dieser erzielte und erreichte in seinem Gerichtshof (Palais de Justice) zu Brüssel durch ein zweckmäßiges Anwenden mehr der leitenden Prinzipien, als der üblichen Formen antik-klassischer Muster neue Wirkungen. ◇

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich feststelle, daß die Urheber der buchgewerblichen Bewegung, so wie sie sich seit ± 1889 in Holland und Belgien offenbarte, nicht und abermals nicht die Herren Verleger und Drucker, sondern die Künstler und Schriftsteller waren. Ob nun die Zeichner und Maler die Schriftsteller, oder umgekehrt diese die bildenden Künstler angeregt haben, wäre schwer zu entscheiden. Sicher ist es, daß, in einem und demselben Augenblicke, sowohl in Nord- als in Süd-Niederland, zugleich bekannte Dichter- und Malernamen in der Entwickelung auftauchten; dort Derkinderen, Dysselhof, Nieuwenkamp, Wenckebach, Roland Holst, Toorop, Hoytema, Vaarzon-Morel als Maler und Zeichner neben den Schriftstellern L. van Deyssel (K. Alberdingk-Thym) und Louis Couperus, hier Verhaeren, Elskamp, Gregoire Leroy, M. Maeterlinck, die Gruppe der jüngeren vlämischen Schriftsteller, genannt Van Nu en Straks, K. van de Woestijne, auch der Unterzeichnete als Schriftsteller neben den Illustratoren und Dekoratoren Theo van Rysselberghe, van de Velde, Donnay, Joris Minne, Lemmen, Karel Doudelet, Edm. van Offel, Julius de Praetere. :: Glück-

:: Es beteiligen sich sogar an der Bewegung mehrere Personen in der doppelten Eigenschaft als Dichter und Zeichner: dies ist der Fall mit Lynen, Elskamp, van Offel, und dem ganz jungen Herman Teirlinck.

licherweise fanden sich bald die unentbehrlichen Verleger, um die von diesen Künstlern geplanten und entworfenen Versuche einer neuen Buchkunst materiell ausführen zu lassen. Auch würde ich es als eine unentschuldbare Vernachlässigung meinerseits betrachten, wenn ich hier nicht sofort die Namen der Edmond de Man, Dietrich und Lamertin in Brüssel, der Firmen Loman & Funke, Scheltema & Holkema, van Looy, van Gogh, Beijers und ganz besonders Erven Bohn in Holland huldigend anführen wollte.

Die ersten holländischen Versuche gingen aus von A. J. Derkinderen auf der einen, von G. W. Dysselhof, F. Nieuwenhuys, C. Lion-Cachet auf der anderen Seite. Grundverschieden waren beide! Derkinderen dekorierte für den Verleger Loman & Funke, Amsterdam, eine Biographie des J. A. Alberdingk-Thym von A. J. (alias L. van Deyssel); jene drei entwarfen für die Vereeniging voor den nederlandschen Boekhandel je ein Diplom, der eine in der essentiell architektonischen und symbolischen Auffassung, die er den Cuyperschen Lehren und Bestrebungen entnommen; die beiden anderen in einer völlig individualistischen, beinahe exklusiv linearen Weise.

Doch geht es nicht an, die Kunstauffassung dieser drei mit denselben Worten zu bezeichnen und zu bestimmen. Wo Nieuwenhuys sich meistens der Pflanzmotive bedient, Dysselhof sich den Japanern durchaus nähert, da ergötzt sich Lion-Cachet an den grilligsten Einfällen seiner allem akademischen Einfluß völlig unzugänglich gebliebenen Phantasie. So einfach, sauber, vornehm und graziös die Blumen- und Blätterarabesken des ersteren sind, so kraftvoll und charakteristisch die Motive des zweiten, so wild, naiv, ja bisweilen kindlich sind die des dritten.

Alle drei arbeiten gern auf Stein. Lithographische Kalender, Entwürfe für Bucheinbände, Zeichnungen für Umschläge und Buchtitel, ganze Ornamentierungen für einzelne in Zeitschriften gebrachte belletristische Beiträge oder auch für ganze Bücher sind von ihnen bekannt.

Zu den vollendetsten Leistungen der Zeit rechne ich die 1897 bei S. L. van Looy, Amsterdam, veröffentlichte zweite Ausgabe der Gedichten van Jacques Perk, versierd door T. Nieuwenhuys. Für jede der 194 Seiten dieses Buches entwarf der Künstler einen meist schmalen, einfachen, aber wirkungsvollen Rahmen; für jede Abteilung, d. h. für Voorwort und Mathilde-cyklus zuerst, dann weiter für jedes der 4 Boeken dieses Cyklus, und endlich für 2 der wichtigeren einzelnen Stücke und für eine kleinere Gruppe, „Overige Gedichten en Fragmenten", einen in verschiedenen Farben gedruckten Titel. Auch zeichnete er Vorsatzpapiere, die, in gelbgrünem Ton gedruckt, sich recht harmonisch mit den übrigen Ornamenten verbinden, was ich nicht vom Deckel zu behaupten wage, der in seiner dunklen, schwarzen Leinwand allzusehr als ein Trauerkleid von allem übrigen absticht.

Wenn ich nicht irre, ist Nieuwenhuys der erste gewesen, der eigene Vorsatzpapiere eingeführt hat. Leider haben nur viel zu wenige bis jetzt sein Beispiel befolgt.

Bezeichnend für Dysselhofs Talent und Auffassungsweise war die 1894 bei Scheltema & Holkema erschienene niederländische Bearbeitung der Claims of decorative Art von Walter Crane durch Jan Veth. Für die Einleitung, dann weiter für jeden der 15 Abschnitte zeichnete der Künstler eine Kopfleiste, für welche er, nach Belieben, Tiergestalten, menschliche Figuren, Schmucksachen benutzte. Diese Motive sind alle ziemlich stark stilisiert, sie nähern

sich unbedingt der japanischen Naturauffassung und sind sämtlich, nicht alle mit gleich großem Geschick, in Holz geschnitten. In mehreren davon ist in sehr gescheiter Weise aus dem starken Kontraste von Schwarz- und Weißpartien Vorteil gezogen. Einige der Kopfleisten sind aber doch wohl ein wenig zu naiv. Sehr stilvoll wirken die auf Seite 1, 61, 140, auch auf V (Einl.). Vorsatzpapiere fehlen. Die Ornamentierung für die Biographie des A. J. Alberdingk-Thym beschränkt sich auf eine doppelte Umschlagzeichnung, ein Titel- und ein Schlußornament, abgesehen von einem von Jan Veth gezeichneten Bildnisse des behandelten Schriftstellers. Die Verteilung könnte man fast architektonisch nennen. Die Vorderseite ist in vier Flächen ungleicher Dimensionen, die Hinterseite in drei Flächen, eine größere zwischen zwei schmalen, geteilt. ◇

In wassergrüner Farbe heben sich vom weißgrauen Papier ein Gemisch von Pflanzenmotiven und Arabesken ab, einigermaßen archaisierend aufgefaßt, erinnernd an gewisse Ornamente aus den Manuskripten der romanischen Epoche. ◇

Was den eigentlichen Textdruck dieser Bücher anbetrifft, so dürfte er, außer bei dem Perkschen Buche, wohl kaum das deftig oder fatsoenlik übersteigen. ◇

Die Zahl derjenigen, die sich seitdem in Holland mit dem Buchgewerbe befassen, ist ziemlich groß. Wohl bleibt diese Bemühung in den meisten Fällen darauf beschränkt, daß der Künstler einfach eine Umschlag-Zeichnung liefert, und man kann fast sagen, daß in den letzten Jahren kein literarisches Werk von Bedeutung mehr ohne einen solchen Deckel erschienen ist; doch gibt es auch eine kleine Anzahl Buch-Erscheinungen, die wie das oben besprochene Nieuwenhuyssche Muster als ein dekoratives Ganzes aufgefaßt und behandelt wurden, und unter diesen letzteren befindet sich eine Aus-

gabe, die ich nicht zaudere als ein Kunstwerk ersten Ranges zu bezeichnen, als eine Leistung, der sich nur sehr wenige, auch mit größerem Aufwand von Pracht und Kosten veranstaltete ausländische Bücher zur Seite stellen ließen, nämlich die von A. J. Derkinderen im Auftrag der Erven Bohn in Haarlem dekorierte große Ausgabe der Vondelschen Tragödie, „Gysbrecht van Aemstel." Vor ungefähr zehn Jahren entschloß sich die genannte Firma, eine der rühmlichst bekannten in den beiden Königreichen, und zwar zur Gelegenheit der Wiedereröffnung des Amsterdamer „Schouwburg-Theaters, wo man, einer alten und ehrwürdigen Sitte nach, an jedem Jahresende die populärste Arbeit unseres unsterblichen Dichterfürsten, „den droeven ondergang der aloude veste" = den traurigen Untergang der uralten Feste, Amsterdam, vorstellte und noch heute vorstellt, den Text dieses Trauerspiels so herauszugeben, daß das Buch zugleich als eine allerhöchste Huldigung für den Dichter und als ein Monument nationaler Buchkunst für alle Zeiten Wert behalten werde. ◇

In ihrer stilvollen Widmung der Ausgabe „Aan den Burgermeester, Wethouders en Raden van de Stad Amsterdam", drücken die Erven Bohn sich in dieser Weise aus: ◇

„Het heeft ons een daad van hulde aan de nagedachtenis van den roemvollen treurspeldichter en aan de grootheid van het met luister bloeiende Amsterdam geschenen, te beproeven, dit spel den glans van zijne oude verf en statige schoonheid te doen hergeven, zijne geschiedenis te doen beschrijven en zijnen aard te doen verklaren in een uitgave, die door de samenwerking van onderscheidene kunstenaars, navorscher en drukker, in zich zelf een monument van versieringskunst zou wezen, den lezer en aanschouwer tot genot, den vertooners let aanblazing." ◇

Der literarische Teil der Unternehmung wurde dem Schriftsteller und Theaterkritiker Dr. L. Simons, das Komponieren der Chöre Bernard Zweers, das Entwerfen von Bühnendekorationen dem Architekten Berlage, und endlich die gesamte Dekoration und die Überwachung des Druckes dem Maler Derkinderen aufgetragen. Seit Anfang des Jahres 1902 war die Ausgabe vollständig, und wirklich — nicht zu hoch hatten die Verleger unsere Hoffnungen und Erwartungen angespannt — ein Fest fürs Auge, eine Erquickung des Geistes, eine Freude für das Herz aller derer, die noch Liebe fühlen für eigene Sprache, Kunst, Volk, ist das Ganze!

Derkinderen, dessen erste wichtigere Probe im Fach der Buchkunst das war, hat sich hier als Meister seltenen Ranges erwiesen. Nicht mit Illustrations-Bildern, sondern mit reinen Ornamental-Bildern und einer Fülle kleinerer Dekorations-Motive hat er das ganze Buch, d. h. nicht nur den Text des Dichters, sondern auch die Widmung des Verlegers, den kritisch-historischen Beitrag des Dr. Simons, die Tondichtungen von Zweers ausgestattet. Sämtliche Dekorationen hat er eigenhändig in mehreren Farben auf Stein gezeichnet. Die größeren Bilder, in vier, fünf und mehr Tönen, und oft auf einem gelbbraunen Untergrund ausgeführt, sind auch noch mit Gold und Silber gehöht.

Die Bilder tragen einen ausgeprägten symbolistischen und archaistischen Charakter. Augenscheinlich hat der Meister die Wandgemälde und Miniaturen der altchristlichen und byzantinischen Periode einem gründlichen Studium unterzogen. Nicht nur die architektonischen Motive, sondern auch und vielleicht noch mehr seine Figuren ähneln auffallend denjenigen in gewissen seltenen Bilderhandschriften, wie z. B. den vatikanischen Vergilhandschriften. Die Figuren, äußerst

flach gehalten, gebildet hauptsächlich aus starkgezogenen, einfachen Umrissen, mit mäßig angebrachten Falten und Schatten der Kleider, zeichnen sich durch eine Würde und eine Hoheit des Stiles aus, auf die kaum eine Strich-Zeichnung, noch viel weniger eine schattierte, Anspruch erheben könnte. ◇

Aber, wenn die Dekorationen auch nicht in direkter Beziehung stehen zu dem Text der Dichtung, mit feinem literarischen Geschmack wählte der Künstler seine Motive jedenfalls aus. So z. B. zeigt das Titelblatt auf zwei über und unter dem originellen Worttexte ausgesparten parallelogramm-förmigen Flächen eine von allen kleineren Nebensachen völlig freie, auf das rein-wesentliche reduzierte Darstellung – nicht des Unterganges Amsterdams, sondern des Brandes der Stadt Troja; – denn der Dichter hat, als Sohn des klassischgebildeten 17. Jahrhunderts, in dem Ausgange seiner Tragödie die bekannte Beschreibung Vergils nachgeahmt. Mit welcher tragischen Kraft Derkinderen hier die Verwüstung der Stadt verkörpert hat, ist einfach nicht mit Worten auszusprechen: grandios-schrecklich ist diese Weibsfigur, schwebend, mit der Fackel in der Hand, ausschüttelnd aus ihren Haaren Feuer und Flammen über die Stadt. ◇

Nicht weniger à propos verwendet der Künstler auf der ersten Seite der „Widmung der Tragödie an Hugo de Groot", in der Gestalt etwa einer byzantinischen Miniatur, das Motiv eines Poeten, der seine Arbeit einem hohen Gönner darbietet; weiter, auf der dritten Seite dieser Widmung, als Schlußstück auf goldbronzenem Ton in der Mitte auf dem Gipfel des Parnassus einen Poeten, seinen epischen Gesang anhebend, in den Ecken Achilles, Aeneas, Baeto, Gottfried von Bouillon. ◇

Ebenso gut angebracht finde ich, beim Vorspiel, als Kopfleiste

eine Darstellung des Aeneas, Dido seine Abenteuer erzählend, ganz in Rot und Gelb, — als Schlußstück in Rot, Gold und Purpur ein Wappen. ◇

Übrigens brachte der Meister am Anfang und am Ende jedes Aufzugs eine derartige, in verschiedenen Tönen ausgeführte Enluminüre — hier ist das Wort am Platz — an, und in allen trachtete er, denselben hochernsten, beinahe religiösen Charakter zu behalten. ◇

Sämtliche Aufschriften zeichnete der Dekorateur selbst auf Stein; die offenen Zeilenteile füllte er mit einem vielleicht zu großen Reichtum kleinerer Ornamentchen aus; und alles, alles, nicht nur die Haltung, sowohl dieser kleineren Motive als jener größeren Bilder, sondern auch die dabei verwendeten Farben, bleibt in Harmonie mit den großen, prachtvollen, ausdrücklich für diese Ausgabe gegossenen Drucktypen und mit dem originellen Teint des herrlichen, zugleich starken und feinen, allerbesten Vélin. ◇

Vielleicht wäre es zu bedauern, daß die Marginae, ganz besonders die Seiten- und Unterränder, nicht breiter ausgemessen sind; vielleicht ist es als eine Lücke zu tadeln, daß keine speziellen Vorsatzpapiere angefertigt wurden; vielleicht auch stören die allzu zahlreichen Zeilen-Ausfüllungen die Ruhe, den hohen Ernst gewisser Seiten; — im großen ganzen ist und bleibt Gysbrecht ein Buch, das den Titel eines monumentum aere perennius völlig mit Recht tragen dürfte. Werke wie Grassets „Les quatre Fils Aymon" läßt es — als Buch — weit, weit hinter sich. ◇

Die Firma Erven Bohn hat für diese Ausgabe einen speziellen Prachtband fertigstellen lassen, der wirklich, als willkommene Vervollständigung des hervorragenden Werkes, hohes Lob verdient. Derkinderen hat den einfachen, aber sehr geschmackvollen, Entwurf

gezeichnet; Exemplare in Leder, Batikstoff und Pergament sind vorhanden. Ganz besonders die auf Pergament nehmen sich wundervoll aus.

Nebenbei bemerkt – das ganze, in 200 Exemplaren gedruckte Werk, war längst vor Erscheinen des letzten Blattes, vergriffen.

Viel weniger vornehm, nicht so aristokratisch und nach ausschließlich künstlerischen Grundsätzen gestaltet, auch wohl für ein viel breiteres und also gewöhnlicheres Publikum berechnet, ist die sogenannte Luxusausgabe des Märchens, De kleine Johannes, von Frederik van Eeden, erschienen 1898 bei Mouton & Co. im Haag. Ein noch junger Maler, Edzard Koning, zeichnete auf Stein für jedes Kapitel eine Kopfleiste, und weiter, als Vollbilder außerhalb des Textes, neun Illustrationen. Die Kopfleisten wurden in Resedatinte, die Vollbilder in einfachem Schwarzdruck ausgeführt, letztere aber auf japanischem Papier. Die Kopfleisten sind durchaus ausgezeichnet, sie stellen Blumen und Pflanzen, von denen im Märchen so vielfach die Rede ist, auch wohl einmal ein bestimmtes Moment aus dem Worttexte vor. Die größeren Lithographien, eher als Illustrationen aufgefaßt, nähern sich mehr der Wirklichkeits-Wiedergabe, obgleich dies vielleicht ebenso sehr dem innerlichen Charakter des Märchens wie der strengen Konception der Buchausstattung widerstrebt. An und für sich aber sind mehrere dieser Blätter sehr anziehend, ganz besonders das gegenüber Seite 14, Ansicht von Amsterdam, und das gegenüber Seite 15, das mehr märchenhaft empfundene erste Erscheinen des Windekind. Ein geschmackvolles Vorsatzpapier und ein einfacher, wirklich vornehmer Band, – Pergament mit Golddruck-Blumenrändern und grüner Leinwand, – vervollständigt das ganze. Der Text ist auf vornehmes holländisches Papier mit stilvollen Elzevier-Lettern gedruckt.

Auch die von Roland Holst entworfenen, wohl all zu systematisch-einfachen, fast geometrischen Dekorationen zu den Dichtungen seiner Gattin, einer geborenen van der Schalck, dürfen hier wohl erwähnt werden. ◇

Im Fache der eigentlichen Buch-Illustration, im älteren Sinne des Wortes, haben sich in den nördlichen Niederlanden vor allen anderen T. van Hoytema, C. W. R. Wenckebach, Vaarzon-Morel ausgezeichnet. ◇

Eine von Van Hoytemas ersten Arbeiten, Het leelijke jonge Eendje, eine Umarbeitung der bekannten Erzählung von H. C. Andersen, 1893, C. M. van Gogh, Amsterdam, umfaßt nicht weniger als 31 Bilder, alles Vollbilder, vom Künstler eigenhändig auf Stein gezeichnet und zwar in verschiedenen Farben. Fehlerlose Arbeiten sind diese Bilder durchaus nicht. Die Kreide- und Feder-Partien der Zeichnungen schmelzen nicht überall so intim zusammen, wie sie es unbedingt sollten; auch unterließ Van Hoytema, den Text auf den Stein zu bringen, was natürlich der Einheit schaden mußte; endlich sind die letzten Blätter augenscheinlich in all zu großer Übereilung „erledigt" worden; aber – mehrere Seiten sind in jeder Hinsicht gelungen, so die Seiten 4, 5, 8, 10, 15 u. s. w. ◇

1895 erschien bei demselben Verleger, Uilengeluk, 19 mehrfarbige Lithographien, die denselben Tadel, aber auch dasselbe Lob wie das erste Buch rechtfertigen. ◇

Von Wenckebach sind besonders hervorzuheben In de Muizenwereld, 1894, J. L. Beyers, Utrecht, und Kijkjes in de Plantenwereld, 1895, Loman & Funke, Amsterdam. Beide sind Bücher für die Jugend, ersteres sogar für Kinder von 8 bis 10 Jahren. Weit müßte man aber suchen, um vollkommeneres, schöneres, mehr einheitliches zu finden! ◇

In Muizenwereld ist es dem Zeichner gelungen, mit eigentlich nicht mehr als gewöhnlichen Illustrationen, die öfters nur $^1/_4$ oder $^1/_2$, höchstens $^2/_3$ der Druckseite ausfüllen, den Eindruck einer vollständig typographisch gelungenen Seite zu erwirken. Seine außerordentlich liebenswürdigen Zeichnungen, ausgeführt in der Art und Weise von Holzschnitten und nachher auf mechanischem Wege vervielfältigt, behalten das Gepräge des Buchdruckes in erstaunlichem Grade. ◇
Weniger als Ganzes empfiehlt sich das andere Buch. Hier eine Fülle von an und für sich oft recht anziehenden kleinen Radierungen von Vögeln, Faltern, Zweigen, Blättern, die aber nicht immer genügend mit der gedruckten Seite harmonisieren und also ganz unangebracht heißen müssen. Im übrigen enthält das Buch ein halbes Dutzend farbiger Darstellungen von Blumen, die einen so gestrengen Richter wie Jan Veth so hoch begeisterten, daß er dieselben ohne Zaudern als den besten Blättern in Cranes Flora's Feast ebenbürtig erklärte. ◇

Die von Vaarzon Morel für eine Auswahl aus „De 1001 Nacht“ (van Dishoeck, Amsterdam) ausgeführten Illustrationen kümmern sich gar nicht um den Text und kommen also, in einem Beitrag über Buchkunst als solche, viel weniger in Betracht. ◇

Wenn er auch nur einmal, und zwar nur mit eigentlichen Illustrationen, das Innere eines Buches verschönerte, so hat doch Jan Toorop, als Entwerfer einer ganzen Reihe von Einbänden und Umschlägen, Recht auf eine besonders ehrenvolle Erwähnung. Fast nur aus Linienornamenten bestehend sind auch diese Entwürfe eben so viele, für feiner Gebildete höchst anziehende, Belege seiner so durch und durch mystischen Persönlichkeit. Unter die schönsten rechne ich seine Zeichnungen für Couperus' Romane und Novellen Metamorfose, Psyche, Babel. ◇

Auch J. Veldheer, Th. Molkenboer, Berlage, de Baul, Hart Nibbrig, Lauweriks und noch andere waren auf diesem Gebiete tätig. ◇
2. In den südlichen Niederlanden mit seiner doppelten Bevölkerung, der vlämisch-niederdeutschen in der nördlichen und größeren, der wallonisch-französischen (?) in der südlichen Hälfte des Königreichs, ist, von Anfang an, ein Unterschied zu machen zwischen den Leistungen der Künstler germanischer und denjenigen ihrer Fachgenossen lateinischer (?) Rasse. Eigentlich haben nur die Vlamen sich der zeitgenössischen Bewegung im Kunstgewerbe im allgemeinen, ebenso sehr wie im Buchgewerbe insbesondere, in größerer Zahl angeschlossen. Von den sehr wenigen Wallonen, die sich mit Büchern beschäftigen, hat kaum ein einziger mit den alten Traditionen der gewöhnlichen freien Buchillustration gebrochen. ◇
Und um so wunderbarer ist dies Phänomen, als doch fast die Hälfte der hier zu erwähnenden Vlamen sich, leider!, erstens ausschließlich im täglichen Umgang der französischen Sprache bedient, zweitens hauptsächlich nur französisch geschriebene Bücher auszustatten Gelegenheit hatte. Beteiligten sich ja doch fast alle an der belletristischen Bewegung der achtziger Jahre, deren Mittelpunkt die französisch redigierten Monatsschriften La jeune Belgique, Le Coq rouge u. s. w. längere Zeit gewesen: Henry van de Velde, Theo van Rysselberghe, Georg Lemmen, F. Khnopff, W. Finch sind da zu nennen. ◇
Freilich stand eine andere Gruppe von Zeichnern, und zwar Genter und Antwerpener, in direkter Beziehung zu zwei in niederländischer Sprache erscheinenden Monatsschriften, namentlich zu der von mir von 1894 an tatsächlich, von 1897 bis Dezember 1901 auch in titulo redigierten Vlaams(ch)e School, und zu der 1895 in Brüssel begründeten und Anfang 1902 eingegangenen

Van Nu en Straks. Übrigens beteiligten sich, neben mehreren Holländern wie Toorop, Thorn Prikker, Holst, auch van Rysselberghe, van de Velde, Finch, Lemmen an der Ornamentierung der letztgenannten Zeitschrift.

Wer die Entwickelung der jüngsten Buchkunst im niederdeutschen Teile Belgiens verfolgen und verstehen will, kann sich ruhig darauf beschränken, auf der einen Seite den ersten Jahrgang der Zeitschrift Van Nu en Straks und die meisten „recueils de poésie“ von Emil Verhaeren, auf der anderen Seite die Jahrgänge 1895–1901 der einstigen Vlaams(ch)e School und eine Reihe dichterischer Sammlungen, wofür Doudelet die Illustrationen lieferte, zu studieren. Bezeichnend selbstbewußt war das erste Auftreten der Van Nu en Straks-Begründer. In ihrem sehr knappen Programm erklärten sie: „de uitgave vormt ook een werk van boek-kunst, door kunstenaars stoffelijk verzorgd, en waarin zoo weinig mogelijk aan 't werktuiglijk industrieele zal worden overgelaten.“ Auch wurde die Serie gerechnet auf 10 Lieferungen, und wirklich wurde diese Zahl nicht überschritten.

Daß diese Sammlung nun, wenn sie auch gleichartige französische Publikationen, wie z. B. den von Henri Albert und seinen Freunden herausgegebenen Centaure übertrifft, doch nicht die außerordentliche Harmonie gewisser englischer Quarterly's, wie z. B. The Evergreen (Edinburgh), oder selbst der beiden ersten bei Schuster & Löfler erschienenen Jahrgänge der Insel erreicht, will ich zugeben; daß sie aber trotzdem ein in den Niederlanden niemals erreichtes Muster zielbewußter Buchdekoration zu nennen ist, wird wohl jeder bejahen müssen, der sie kennen zu lernen Gelegenheit hat. Gewiß enthält sie auch mechanische Reproduktionen nach Zeichnungen von Jan Veth, Xaver Mellery, Vincent van Gogh, Joris



Minne, James Ensor, Ricketts; auch sind mehrere der dekorativen Motive, ganz besonders in den allerersten Lieferungen, ziemlich schwach, eigentlich nichts mehr oder nichts besseres als schüchterne Versuche von Anfängern, die sich ihres eigenen Könnens nur halb bewußt sind; jedenfalls bietet sie, im großen ganzen, manchen Vorzug, der anregend auf die Urheber bald folgender Buchornamente gewirkt hat.

Diejenigen unter den Dichtungen des Emil Verhaeren, die hier für unseren Zweck in Betracht kommen, erschienen fast alle bei Edmond de Man in Brüssel zwischen 1888 und 1902. Außer Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs, die je eine Lithographie von Redon und vornehm-schöne Schmuckstücke von Khnopff, und Les Villages illusoires, die 4 Holzschnitte von Joris Minne enthalten, sind alle anderen illustriert von Theo van Rysselberghe, dem in Deutschland rühmlichst bekannten, hochbegabten Neo-impressionisten und Radierer. Dies ist der Fall mit Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires, Les Aubes, Les Heures claires, Le Cloître, Petites Légendes. Außerdem schmückte van Rysselberghe noch einen Almanach, ausschließlich Gedichte desselben Verfassers enthaltend, und bei Dietrich herausgegeben. Er lieferte aber weiter auch noch den Buchschmuck für eine Auswahl aus den wundervollen Erzählungen des Villiers de Lisle Adam, die unter der Aufschrift Histoires souveraines ebenfalls bei de Man, veröffentlicht wurde. Öfters begnügt sich van Rysselberghe damit, eine Umschlagzeichnung zu entwerfen; so für Le Cloître, Les Villes tentaculaires, Les Campagnes hallucinées; in Heures claires und Petites Légendes wendete er leicht und einfach stilisierte Pflanzenmotive als Kopf- und Schlußstücke an; nur im Almanach — wohl dem Allerbesten,

was bis jetzt in Belgien vollendet wurde — geht er weiter, gibt er, außer kleineren Schlußstücken, ausführlich gearbeitete symbolistische Kopfleisten und naturalistisch gesehene, wenn auch sehr einfach ausgeführte Vollbilder. Weder diese Verschiedenheit der Auffassung, — naturalistische Bilder neben symbolistischen —, noch die der Ausführung — rein Dekoratives neben wesentlich Illustrativem —, hat hier die Einheit des Buches geschädigt; denn, nicht nur sind die gesamten Bilder in Strichmanier gezeichnet und harmonisieren also recht gut mit dem Textdrucke, sie sind auch alle versehen mit in gleicher Weise charakterisierten Wortlegenden. ◇ Mehrere der kleinen Vignetten aus Les Heures claires und aus dem teilweise auch mit Khnopffschen Ornamenten versehenen Büchlein Pour les Amis du Poète sind reizend. ◇

In der Anwendung sogenannter Linienornamente mag van de Velde zielbewußter und konsequenter verfahren, als van Rysselberghe, jedenfalls ist mir kein von seiner Hand geschmücktes Buch bekannt, das den van Rysselbergheschen an ästhetischem Reiz nicht wirklich nachstände. Seine Umschlagzeichnung für Elskamps Dominical hat nicht viel zu bedeuten; besser ist die für En Symbole vers l'Apostolat, obgleich es noch zu bedauern ist, daß der Zeichner nicht auch den Text des Titels und die Namen des Autors und des Verlegers eigenhändig zeichnete; diesen Fehler vermied er in der Deckelzeichnung für Salutations, hier gibt er reine Linienarabesken, in denen ziemlich stark die van Goghsche Manier anklingt. Das gediegenste von ihm sind wohl die Holzschnitte, Initialen und Zierstücke für sein 1896 bei Hoste, Gent, erschienenes Büchlein: Déblaiement d'Art. ◇

Selbstgezeichnete Vorsatzpapiere wendeten weder er, noch van Rysselberghe in den besprochenen Büchern an. ◇

Auch Lemmen, der ebenfalls als Maler und auch als Entwerfer von Teppichen tätig ist, verwendet ausschließlich Linienschmuck. Wenn er den Mut gehabt hätte, seine Ornamente für Les Limbes de Lumière des französischen Poeten Kahn (Brüssel, de Man), in Holz zu schneiden, statt sie auf mechanischem Wege vervielfältigen zu lassen, würde er mit diesem Buche eines der vollkommensten Muster neuerer Buchkunst geliefert haben. Die Deckelzeichnung ist höchst wirkungsvoll: in einem auf gelblichem Papier stark hervortretenden, dunkelbraunen Rahmen nimmt sich die sehr feinfühlig verteilte Aufschrift — Text in grüner Farbe — wundervoll aus. ◇
Lemmen und van de Velde haben beide lithographisch ausgeführte Vorsatzpapiere entworfen, wovon mehrere Muster in deutschen Zeitschriften veröffentlicht worden sind. Diese hier zu besprechen, ist mir des Raumes wegen nicht vergönnt. ◇
Über van de Velde, van Rysselberghe und Lemmen sprach Julius Meier-Graefe folgendes Urteil aus: „Sie haben ein gemeinsames Ziel, das reine Linienornament. Dieses Ziel und die Art, wie sie es bereits erreicht haben, stellt sie über die englischen Buchkünstler, von denen sie ihre erste Anregung empfingen. Es gibt heute nur wenig Engländer, die reine Ornamente, nicht mehr allein aus Blättern, Blumen, Früchten u. dergl., sondern aus rein eigenen Linien bestehend, zu zeichnen vermöchten. Zweifellos ist das Ziel dieser Gruppe das wichtigste der ganzen modernen dekorativen Bewegung, und daher besitzen jene Drei eine weit über die verhältnismäßig geringe Zahl ihrer Werke hinausgehende Bedeutung. Denn, wie die moderne Ästhetik in der neuen Malerei das rein sinnliche Element, den Kontrast der Farben und die Art, wie sie aufgetragen werden, allein betonte auf Kosten alles Gegenständlichen, weil sie mit Recht darin das wesentlich Künstlerische findet,

so sucht sie in dem Ornament die reine Linie, die ebenfalls von allem erzählenden Beiwerk befreit und lediglich durch ihre Zeichnung geeignet ist, in dekorativem Sinne zu wirken." ◇
An der Ausführung von nur wenigen Büchern beteiligte sich einer der hervorragendsten Bildhauer des niederländischen Belgiens, der geniale Genter Joris Minne. Für die auch mit einem Bilde von Khnopff bereicherte Sammlung Mon coeur pleure d'autrefois von Grégoire le Roy, Les Villages illusoires von Emile Verhaeren und Trois petits Drames von Maurice Maeterlinck zeichnete er Illustrationen, größere und kleinere Vollbilder oder Schlußbilder, meist symbolistisch gedacht, archaisierend ausgeführt in der Art der frühesten niederländischen Holzschnitte und, wenn auch durch Clichage und nicht direkt vom Holzstock vervielfältigt, doch wie wirkliche Holzschnitte auf uns wirkend. Die Illustrationen zu Verhaeren stehen wohl hinter denjenigen zu le Roy und Maeterlinck zurück. Letztere sind ganz einfach mustergültig. ◇
Kleine Juwelen von Buchkunst sind, in ihrer ein wenig absonderlichen, vielleicht excentrischen, fast archaisierenden Art und Weise drei Werke meines Freundes Max Elskamp, Six Chansons de Pauvre Homme pour célébrer la Semaine en Flandre, — Lacomblez, Brüssel, 1895, Enluminures, ib., 1898, und l'Alphabet de notre Dame la Vierge, 1901. Diese Bücher, von denen nur eine relativ geringe Anzahl Exemplare gedruckt wurde (150 auf Chine und 4 auf Chine-fort des ersten, 250 auf Hollande und 3 auf Japon und 3 auf Chine des zweiten, 100 auf Vélin und 100 auf Hollande, 10 auf Chine und 5 auf Japon des dritten), sind zweifelsohne dazu bestimmt, buchhändlerische Seltenheiten zu werden. Zu den Kuriositäten gehören sie jetzt schon — denn der gesamte Buchschmuck ist von der Hand des Autors,

des Dichters Max Elskamp selbst. Diesmal haben wir es mit wirklichen, selbst gestochenen Holzschnitten zu tun, mit Holzschnitten, die freilich absichtlich die naiven, oft nicht fehlerlosen Versuche der alten „imagiers populaires“ nachahmen, dennoch aber technisch so gut wie tadellos sind. In den zwei ersten Büchern sind die Bilder in gelblich-blauer Farbe gedruckt; wundervoll stimmen die dem Volksleben entnommenen Motive mit der eigenartigen, zugleich naiven und raffinierten, zugleich gewollten und empfundenen Poesie überein. ◇

Das dritte Buch ist vielleicht das erste in den Niederlanden gedruckte, in dem die bekannte Auffassung von Morris, wonach ein aufgeschlagenes Seitenpaar als eine einzige, in zwei Spalten eingeteilte Seite zu betrachten ist, wenigstens bis zu einem gewissen Grade zur Geltung kommt. Jede Doppel-Pagina zeigt uns links einen der Buchstaben des Alphabets, rechts eine bildliche Allegorie, und Buchstaben und Allegorie sind umrahmt von in zwei Farben, Rosa und Blau, gedruckten Ornamenten. Die Buchstaben sind im allgemeinen nicht schön, viel zu stillos; die Allegorien nicht alle gleichwertig. Mehrere aber unter diesen letzteren sind wirklich gut – u. a. die alte Frau gegenüber S, das Schiff gegenüber N, der Hortus conclusus gegenüber D. ◇

Wenn ich jetzt zu der Antwerpener Gruppe übergehe, – auch Max Elskamp lebt in der „Scheldestadt“ – so fällt es mir schwer, meiner eigenen Tätigkeit als Schriftführer der Monatsschrift De Vlaams(ch)e School zu gedenken. Glücklicherweise hat einer der hervorragendsten Bahnbrecher der neueren Kunst in Deutschland, mein Freund Julius Maier-Graefe, vor Jahren schon in folgender Weise das Verdienst genannter Monatsschrift bezeichnet. „Was für den Brüsseler Kreis „Van Nu en Straks“ bedeutet, das ist etwa

— ohne die beiden in der Qualität gleichstellen zu wollen — „De Vlaamsche School" für Antwerpen. Das Thema der Antwerpener Zeitschrift, deren Text ebenfalls in vlämischer Sprache erscheint, ist größer; sie verfolgt gar keine soziale Tendenz und will nur der Kunst und Literatur des Landes dienen, enthält daher eine Menge Reproduktionen aller Art, aber die buchgewerblich tätigen Künstler von Antwerpen und Umgebung kommen in ihr ebenso zu Wort wie in Van Nu en Straks die Brüsseler. Unter den stilistisch tätigsten Mitarbeitern scheint mir am meisten der Genter Doudelet hervorzuragen, dem neuerdings der gesamte Textschmuck der Vl. S. übertragen worden ist, wodurch die Zeitschrift ein zum wenigsten harmonisches Äußere erhalten hat". ◇

Nicht nur Doudelet, auch der Holländer Henricus, die Antwerpener K. Mertens, Edmond van Offel, Pellens & Alfred van Neste, der Genter Julius de Praetere, der Wallone Rassenfosse, die Brüsseler Khnopff, Hannotiau, Lynen, gehörten zu den treuesten und besten Mitarbeitern der Vl. Sch. Buchillustrationen sowie Exlibris von fast jedem dieser Künstler wurden darin veröffentlicht. ◇

Doudelet, den Meier-Gräfe vor Jahren schon den „belgischen Sattler" benannte, — „was sich im guten und im bösen von unserem fleißigen Landsmann sagen läßt," fügte er hinzu, „das gilt auch von Doudelet," — wurde vom damaligen Schriftführer der Vl. Sch. dazu überredet, zwei Dichtungen, Das Liedeken van Here Halewine und Van Jezus zu illustrieren. Der Tadel Meier-Graefes, daß „die Bilder zum Teil quer auf der Seite stehen, daß die Titelbilder weit entfernt seien von der Harmonie in der Platzverteilung der Alten, daß der Satz unsauber und die richtige Distanz zwischen den roten Strichen, die den Verstext teilen, nicht eingehalten," mag noch so zutreffend sein; zu streng kommt mir sein Urteil vor, wo

er erstens nicht die nötige Beziehung entdeckt zwischen den Vollbildern und der gegenüber gedruckten ganz schmucklosen Textseite, zweitens wo er die Bilder an und für sich „hohle Formeln“ nennt, „woran der persönliche Anteil Doudelets zu gering ist, um ihnen irgend eine künstlerische Bedeutung zu geben.“ ◇
Wie dem auch sei, daß auch ich viel größere Vorzüge entdecke in Doudelets Illustrationen zu den Douze Chansons de Maeterlinck, kann ich nicht verschweigen. Mit außerordentlicher Feinfühligkeit hat der Zeichner hier den intimsten Sinn der Dichtungen herausgefühlt und denselben in frei erfundenen Scenen wiedergegeben, die von nun an mit der Maeterlinckschen Poesie verbunden sind wie z. B. Schumanns Musik mit Heines Liedern. Weniger archaistisch als die im Halewine und Van Jezus sind diese Illustrationen auch. Als wirklichen dekorativen Buchschmuck, d. h. als einen solchen, der nicht als Illustration eines gegebenen Passus aufgefaßt ist, erwähne ich hier gerne die herrlichen Schmuckstücke, Kopf- und Randleisten, Initialen und Culs-de-Lampe von ihm, die er nicht nur für De Vl. School, sondern auch für die Gedichtsammlung von H. de Marez, Mijn herte weet, zeichnete. Vielleicht sind seine originellsten Illustrationen im alten Sinne die in der Erzählung Binus & Boontje und in der Sammlung Dit zijn Vl. Volksvertelsels von Pol de Mont & Alfons de Cock (Siffer, Gent). Obgleich es der klassischen Einheit durchaus entbehrt, darf hier doch das stattliche Buch nicht vergessen werden, das der Verleger der Vlaams(ch)e School 1894 in die Welt schickte, nämlich die jüngste Sammlung meiner Gedichte, Iris. :: In diesem Buche kommt eine Anzahl ornamental aufgefaßte Bilder vor, in denen sich die große Begabung des holländischen Zeichners

250 Ex. auf bestem van Gelder-Papier à 25 fr. wurden davon abgezogen. Sie sind nahezu vergriffen. ◇

und Malers Henricus für buchgewerbliche Kompositionen glänzend offenbart: darunter sind eine Schlangenbändigerin, Halewijns erste Braut, Halewijns letzte Braut wohl die schönsten. Der Grund ist konventionell, aber wirkungsvoll ornamentiert; die Figuren, durchaus stilvoll, sind äußerst kräftig umrissen oder kontouriert. Auch eine symbolistische Zeichnung von Karel Mertens, mit der Aufschrift Emoi kai tais Mousais, ist sehr gelungen. ◇

Zielbewußter als die meisten in Belgien, und ganz besonders als Doudelet, in rein künstlerischer Hinsicht noch viel anziehender als die hauptsächlich mit dem Gehirn arbeitenden van de Velde und Lemmen, ist ein junger Genter, der kaum seit 1897 als Drucker in einem kleinen ostflandrischen Dorfe, St. Martens Laathem, angesessene Iulius de Praetere. Zahlreich sind die Produkte seiner Kunst noch nicht. Er druckte und versah mit selbstgezeichnetem Schmuck ein paar Ausstellungskataloge, worunter der der Ausstellung vlämischer Künstler im Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld, 1898, einen Band Erzählungen, Lenteleven, des jetzt in Nord und Süd hoch gefeierten Styn Streuvels, 1899, Verzen von Herman Teirlinck, 1900, Het Vaderhuis, Gedichte von K. van de Woestyne, 1902. Auch schmückte er eine Sammlung Belletristik, die unter der Aufschrift Werk 1899 erschien (ohne Namen des Verlegers) und bei Buschmann gedruckt wurde. ◇

Die Titelzeichnung zu dem genannten Katalog, auch als Umschlagzeichnung verwendet, gehört zu dem vollendetsten, was ein Niederländer je verfaßt hat. In einer einfachen, aus zwei Parallellinien bestehenden Umrahmung, unter einem 2 Finger breiten Textkopf, der den Titel in charakteristisch gezeichneten Charakteren aufweist, ragen in einer niedrigen Gartenumfriedigung zwei Obst-



bäume auf, in deren dichtbeblätterten Zweigen Äpfel hängen; zwischen den beiden Stämmen ein vlämisches Kirchlein und ein Häuschen. Im Titel Orange, im Umschlag Grün — ein stimmungsvolles und stilreiches Bild.

Lenteleven ist noch einfacher. Titelseite: inmitten, auf drei dicht untereinander stehenden Zeilen, mit einem ornierten L, die Titelaufschrift, alles gezeichnet; unten, rechts, leider gedruckt, der Name des Dekorators. Jede Erzählung fängt mit einem Bildinitial an; ganz hinten, auf der letzten Seite, ein interessanter Druckvermerk. Das Ganze in einem den Morrisschen Einbänden ähnelnden Pergamentdeckel.

In Verzen kommt keine Titelseite vor. Weshalb — kann ich nicht fassen, wenn ich die Umschlagzeichnung auch als noch so gediegen ansehe. Keine Umrahmungen, keine Kopf- und Schlußstücke, keine Initialen! Allein zwei landschaftliche Zeichnungen, äußerst primitiv, resedagrün auf dem herrlichen Papier. Auf der letzten Seite ein Druckvermerk. Band in brauner Seide mit drei braunen Schnüren. Das Ganze außerordentlich vornehm, ein Muster des feinsten Geschmacks. Als rein typographische Arbeiten betrachtet, übertreffen diese kleinen Bücher wohl das meiste, was in Holland und Belgien gedruckt wurde. Kein Wunder! Nicht der erste, beste Arbeiter: de Praetere selber besorgte den Druck und zwar auf einer Handpresse, der einzigen, über die er bis vor kurzem verfügte.

Wie schade, daß unzureichende materielle Mittel diesem jungen Mann nicht gestatten, sein Atelier zu vergrößern und mit einer ganzen Schule von Setzern zu arbeiten! Man sollte — und wenn es nicht anders geht, mit nicht niederländischem Kapital — eine Gesellschaft begründen, um es ihm zu ermöglichen, seine außerordentlichen Fähigkeiten völlig auszunützen!

Nicht als Drucker, nur als Illustrator und Dekorator zeichnet sich der auch als Dichter reichbegabte Edmond van Offel aus. Seine ersten, noch sehr unsicheren Ornamentversuche erschienen in seiner eigenen Sammlung lyrischer Gedichte, Bloei, 1896. Seitdem illustrierte er in wirklich hervorragender Weise eine ganze Reihe niederländischer und französischer Werke, u. a. eine Sammlung Rynsche Legenden, bearbeitet von weiland Ritter Mayer van den Bergh, mehrere Erzählungen in der Haarlemer Monatsschrift Woord en Beeld, einen kleinen Roman Marioline von D. de Vos, Métopes et Triglyphes von Frédéric de France. Seine Zeichnungen, meistens in Strichmanier, außerordentlich detailliert, haben das Gepräge fein ausgearbeiteter Stiche. Alle fast sind dichterisch empfunden; die einzelnen Figuren sind glücklich gewählt, die Gruppen mit äußerstem Geschick komponiert oder zusammengestellt. ◇

Sein letzter Versuch war ein Gebetbuch für Katholiken, circa 300 Seiten, Format der meisten livres de prière, also Taschenformat, herausgegeben von van den Einden & Alfred, Antwerpen. ◇

Er zeichnete für dasselbe eine Reihe bildlicher Umrahmungen, wohl ein wenig inspiriert von mittelalterlichen Miniaturen, aber doch keine bloßen Nachahmungen und wirklich dekorativ aufgefaßt. Augenblicklich arbeitet er, leider ohne jede Aussicht auf den gewünschten, unfindbaren belgischen Verleger, an einer Reihe Illustrationen zu Dantes Divina Commedia. ◇

Als talentvoller Illustrator ist auch zu nennen der Brüsseler Amadeus Lynen, der bei Henri Lamertin, ebenda, zwei kleine romantische Erzählungan mit historisch-phantastischem Hintergrund veröffentlichte, für die er neben dem Text auch die Bilder schuf. ◇

Sébastian Vrancx, Peintre de Moeurs, Escarmouches et

Combats, 1901, enthält Illustrationen in Schwarzdruck; Le Jacquemart de la Tour du Pré-Rouge, Illustationen, „Enluminures“, sagt der Verfasser, in achtfarbigem Chromodruck. Schöne, archaisierende Initialen und kleine schwarzgedruckte Schlußvignetten kommen auch in diesem von de Walsche tadellos gedruckten Werkchen vor. ◇

Von wallonisch-französischer Seite sind nur zwei oder drei Namen zu erwähnen, Auguste Donnay, Armand Rassenfosse, vielleicht auch noch G. Ramaekers. Eine gewisse sachlichere Auffassung des Buchornamentes finden wir allein bei Donnay. Dem Charakter der reinen Dekoration nähern sich jedenfalls seine 24 Zeichnungen für den vom Mercure de France herausgegebenen Almanach des Poètes pour 1896 und für denselben Almanach des Poètes pour 1898, sowie mehrere Illustrationen für die Lütticher Zeitschrift Wallonia. Seine Kunstauffassung fußt auf dem Studium der Werke von Grasset, Crane und gewisser Japaner. ◇

Donnays Deckelzeichnung für das Buch von Charles Delchevalerie, Décors (Lüttich, Miot & Jamar), ist eine seiner schönsten Leistungen. ◇

Rassenfosse ist spezifisch Illustrator. Er arbeitet seit Jahren an einer ihm von der Société des 100 Bibliophiles in Paris aufgetragenen illustrierten Ausgabe der Fleurs du Mal von Baudelaire. Diese wird Frontispices hors texte in 3 und 4 Farben, 150 Bilder in 2 Tönen, 150 Schlußstücke in 1 Ton enthalten, alles sogenannte gravures en couleurs sur cuivre repérées. ◇

Natürlich ist die gesamte Produktion des Buchgewerbes in den beiden Königreichen mit den paar Dutzend in dieser viel zu kurz gefaßten Übersicht behandelten Büchern keineswegs erschöpft. Ein Leichtes wäre es ja, die Liste der behandelten Werke um eine

ganze Reihe Ausgaben zu vermehren, die, wenn sie auch nicht zu den epochemachenden gehören, doch wirklich zu den gediegenen, guten zu rechnen sind. Solche wären u. a. mein eigener lyrisch-epischer Roman in Versen, Claribella, Utrecht, Beijers, 1894, mit einer Titelzeichnung von F. Khnopff und einer Illustration von J. Leempoels; eine ganze Reihe Ausgaben von Versluys, Amsterdam: Verzen von Willem Kloos, Ellen, De Broeders, Lioba, Enkele Verzen, Johannes Viator von Fr. van Eeden, Mei, 2. Aufl., von H. Gorter, De nieuwe Tuin von Albert Verwey; andere von Scheltema & Holkema, ibid.: z. B. Een Koning door Ary Prins, mit Umschlagzeichnung von Wenckebach; dann von P. N. van Kampen & Zoon: drei Sammlungen Verzen von Helène Swarth; endlich von der Firma Blok, Haag: Verzen von P. Boutens, u. s. w. ◇

Neue Ziele werden aber in diesen Büchern kaum angestrebt, und im Voraus schon war ich entschlossen, allein wirklich für die Kenntnis der neueren Buchkunst charakteristisch Bedeutendes zu beurteilen. ◇

Über die rein typographische Seite des holländischen und belgischen Buchgewerbes kann ich kurz sein. Meisterdrucke, die mit denjenigen der Kelmscott-Press zu vergleichen wären, gehören bis jetzt zu den unbekannten Dingen; im allgemeinen aber sind die Bücher, von den auf diesen Seiten genannten Firmen verlegt, auch wenn sie jedes auswendigen Schmuckes entbehren, ziemlich gediegen. Gutes, sehr oft holländisches Büttenpapier, ist in den letzten Jahren mehr und mehr verwendet worden; auch wird es mehr und mehr Brauch, von jedem besseren Buche eine kleinere Anzahl Exemplare auf japanischem oder chinesischem Papier abziehen zu lassen. Reichhaltiges Typenmaterial scheinen wohl nicht

viele Druckereien zu besitzen. Elseviertypen, ebensogut kursive wie andere, werden wohl am meisten gebraucht. Um die vielen, in England und Deutschland in letzter Zeit eingeführten neuen Typen, z. B. die Antiken und Morris-Gotisch, die Werkschrift-Germania, die romana artistica, die Morrisschen Golden-, Troy- und Chaucer-Typen, wie auch die von Ricketts & Shannon erfundenen Dale-Typen u. s. w., scheinen sich weder Drucker noch Verleger viel zu kümmern.

Hinsichtlich der typographischen Anordnung könnten unsere Drucker im allgemeinen viel von den besten ausländischen, ganz besonders von Morris lernen. Nur den wenigsten gelingt es, den Text einer Titelseite so zu verteilen, daß eine wirkliche Harmonie entsteht, ein ästhetischer Eindruck erreicht wird. Unter dem Vorwand, sie zu verschönern, überladet man oft eine Seite mit ganz überflüssigen Ornamenten, die dann noch in vielen Fällen von einfach veralteten Stöcken abgezogen werden. Die Textseiten selber sind oft entstellt durch sogenannte ruelles .... auch in Arbeiten der besten Drucker. Unter denen, die das vollkommenste Druckwerk zu liefern pflegen, nenne ich, in Antwerpen die Gebrüder Bellemans und J. E. Buschmann; in Brüssel Witwe Monnom, G. Fischlin, A. de Walsche, Havermans; in Gent Ad. Hoste (Annoot Braeckman) und de Keukelare; in Lüttich Bénard; in Haarlem Erven Bohn und Enschedé & Zonen; in Leiden Brill; in Haag Nyhoff & Mouton & Cie.

Auch im Fach der Buchbinderei stehen wir wohl noch zurück. Die meisten Binder begnügen sich damit, den französischen Moden von vor 40 und mehr Jahren sauber und nett zu folgen! Alte oder besser veraltete Modelle, veraltete Fers, veraltete Methoden! Groß war das Verdienst van de Veldes, der in den ersten neun-

ziger Jahren für mehrere Brüsseler Relieurs Entwürfe zeichnete, die den Beweis brachten, daß auch in diesem Fach Kunstwerk zu liefern, Originalität zu erzielen ist. Sogar die Buchbinder, die bis 1894 oder 1895 einfach Pariser Einbände mit großer Geschicklichkeit ausgeführt hatten, strebten nun bald, von ihm angeregt, Neues und Besseres an: ich nenne Schavye, Eenhaes, Desemblanx & Weckesser, P. Claessens. ◇
Ganz besonders Claessens hat nach van de Veldeschen Entwürfen gearbeitet. Die meisten zeichnen sich aus durch einen sehr kritischen, logischen Gebrauch der petits fers, womit die Linienschwingungen, die hier, ebensogut wie in seinen eigentlichen Buchdekorationen, als Hauptfaktor dienen, geprägt werden. Zu den schönsten dieser von Claessens nach van de Veldes Kartons ausgeführten Einbände rechne ich die für L'Art de la Reliure en France, von Fournier, Preis 350 Francs, Estampes et Livres, von Béraldi, Napoléon raconté par l'Image u. s. w. ◇
Auch Henri Ottevaere, ein talentvoller Maler, zeichnete Kartons für Einbände, die von Rykers in Brüssel ausgeführt wurden. Meistens sind dies Mosaikeinbände mit eingebrannten Ornamenten (Pyrogravure). ◇
Omer Coppens zeichnete Entwürfe für Deckel in Leder, „cuir ciselé", oft auch „ciselé et teinté". ◇
Von Desemblanx und Weckesser, — weiter von Mößly & Co., van den Einden & Alfred in Antwerpen, de Decker-Lemaire in Gent sah ich auf mehreren Ausstellungen interessante Arbeiten. ◇
Endlich sei hier noch erwähnt, daß mehrere unserer holländischen und belgischen Verleger und Drucker eine eigene Marke besitzen. Für die Firma de Man zeichnete F. Khnopff ein wirklich vortreffliches Verlagszeichen, das wohl längst in Deutschland bekannt

sein dürfte. Buschmann hat nicht weniger als fünf: drei von Karl Doudelet, eins von Julius de Praetere, und ein älteres von einem ungenannten. Das Druckerzeichen von de Praetere wurde schon genannt. Donnay zeichnete ein anderes für drei Lütticher Verleger, Poncelet, Bénard und Desoer; Alfr. van Neste und Pellens jeder eines für den Nederlandschen Boekhandel in Antwerpen. Auch der Brüsseler Drucker A. de Walsche hat zwei schöne Marken. ⬦

Weniger bedeutend sind die Zeichen der holländischen Verleger Scheltema & Holkema, van Dishoeck, Gesellschaft Elsevier u. s. w. ⬦

Wenn ich nun zum Schluß aus den sachlichen Mitteilungen dieser wohl kurzgefaßten, aber doch ziemlich vollständigen Übersicht ein Gesamturteil abzuleiten versuche, so kann dasselbe nur insoweit ein günstiges sein, als wesentlich während der doch nicht langen Periode der letzten fünfzehn Jahre das niederländische Buchgewerbe reelle und zwar große Fortschritte gemacht hat. Von einem hauptsächlich industriellen oder kommerziellen Gewerbe hat es sich allmählich zu der Höhe einer Kunst erhoben. Während sie sich bis ungefähr 1885 so gut wie ausschließlich mit mechanischen Hilfsmitteln behalfen, haben unsere besten Drucker mehr und mehr die lebendige Kraft der landesgenössischen Künstler herbeigezogen, und, wenn es wahr ist, daß nur die wenigsten unter diesen sich bis jetzt von ausländischen, meist englischen Einflüssen befreit haben, ebenso fest steht es, daß wir von heute ab auf eine kleine Anzahl Leistungen hinweisen können, die, wenn sie auch nicht alle der unvergleichbaren Schöpfung Derkinderens ganz ebenbürtig sind, doch wohl den Vergleich mit den meisten zeitgenössischen Produkten des Büchermarktes in benachbarten Ländern aushalten können. ⬦

Gewiß haben wir keine einzige Druckerei, wo man nach solchen in künstlerischer Hinsicht hohen, in technischer Hinsicht logischen Prinzipien arbeitet wie in der zu früh eingegangenen Kelmscott Press. Außer Gysbrecht van Aemstel, der mit ganz anderen Mitteln geschaffen wurde, können wir kein einziges belgisches oder holländisches Buch nennen, das, sei es im allgemeinen, sei es in echt volkstümlichem Sinne, jenen Monumenten der Buchkunst, dem Chaucer-Foliodruck mit den mustergültigen Dekorationen von Burne Jones, den Utopien von Thomas Morus, den Gedichten des alten Will, oder The Story of the glittering Plain, nahe käme! Wir können nicht einmal mehr als drei oder vier Buchdekoratoren nennen, die – nach Morris' und Cranes Beispiel und Vorbild, persönlich die Druckarbeit leiten, das Setzen, Raumverteilen, Abziehen, alles und alles mit eigenen Augen verfolgen und bewachen.... ◇

Zu bedauern ist es auch, daß in unseren Kunstschulen und Akademien nicht nur von keiner Druckerklasse die Rede ist, sondern die verschiedenen Methoden der vervielfältigenden Kunst noch immer allzu sehr zu Gunsten der einzigen augenblicklich hier im Lande wenig Bedeutendes leistenden Kupferstecherkunst vernachlässigt werden. ◇

Künstler wie van Rysselberghe, Lemmen, de Praetere in Belgien, wie Derkinderen, Nieuwenhuys und Wenckebach in Holland sollte man dazu berufen, gut eingerichtete, über vortreffliches Typenmaterial verfügende Schulateliers in den Akademien von Antwerpen, Brüssel, Gent, Amsterdam, Haag u. s. w. zu dirigieren – Ateliers, die, mit einer tüchtigen Buchbinderei verbunden, wohl ohne jeden Zweifel großen und dauerhaften Einfluß auf das Ganze des nationalen Buchgewerbes ausüben würden. ◇



DAS neue Wort „Buchkunst" ist gebildet worden, um einen guten alten Ausdruck, der etwas abgebraucht und vielfach mißbraucht worden war, zu ersetzen. Buchkunst bedeutet ja im Grunde nichts anderes als Buchdruckerkunst, will aber auf den Begriff „Kunst" im Buchdruck und in der gesamten Buchausstattung neuen Nachdruck legen, nachdem von der „Kunst" in der modernen Buchdruckerkunst so lange wenig oder nichts zu merken war, und Kunst hierbei nur noch so viel zu bedeuten hatte wie Technik. Buchkunst ist in der neuzeitlichen Bewegung im Buchgewerbe das Schlagwort geworden, um den Begriff „künstlerische Buchausstattung" kurz auszudrücken.

Wir haben es von den alten Buchdruckern des 15. und 16. Jahrhunderts neuerdings wieder gelernt, das Buch als Ganzes aufzufassen. Die Druckschrift soll an sich künstlerisch sein, die großen Buchstaben oder „Versalien" müssen mit den kleinen oder „gemeinen" Buchstaben in Form und Schnitt übereinstimmen, die Größe der gedruckten Seite, der „Kolumne", muß im rechten Verhältnis stehen zu der Größe, dem „Grade", der Schrift; der Satz muß so ausgeglichen sein, daß größere weiße Lücken vermieden werden und ein schönes volles Seitenbild entsteht; die Kapitelüberschriften, die Kolumnentitel und auch die Seitenzahlen, die Anmerkungen und Randbemerkungen, alles das muß sich geschmackvoll in das ganze Bild der Seite einordnen; der Bildschmuck, wie Initialen, Kopf- und Schlußleisten und Textbilder, soll sowohl in der Schwarzweißwirkung oder in der Farbenwirkung zu der Druckschrift passen, als auch mit feiner Abwägung der Gesamtwirkung in den Text eingefügt werden, und schließlich sollen Druckfarbe und Druckpapier und Einband im Einklang miteinander und mit dem Ganzen stehen — daß sind ungefähr die Lehren, die uns bei

näherer aufmerksamer Betrachtung die schönen Bücher der alten Meister geben. ◇

Die deutsche Renaissance-Bewegung der 1870er und 1880er Jahre hatte zwar auch schon auf die alten Druckwerke des 16. Jahrhunderts zurückgegriffen, die Druckereien von Dr. M. Huttler und Knorr & Hirth in München, Karl Wallau in Mainz, W. Drugulin in Leipzig und Otto v. Holten in Berlin und mit ihnen Künstler wie Otto Hupp, Rudolf Seitz, Peter Halm und Emil Doepler hatten achtbare Bücher und Accidenz-Drucksachen in dem deutschen Renaissance-Geschmack hervorgebracht, aber die ganze Renaissance-Bewegung war doch, so bemerkenswert sie für die damalige Zeit auch war, an der Oberfläche geblieben, nicht in die Tiefe jener Zeit gedrungen, die sie wieder neu beleben wollte. So waren auch jene Drucke in der bloßen Nachahmung stecken geblieben, ohne in den Geist der alten Buchdruckermeister einzudringen. ◇

Eine wirkliche Renaissance, das heißt Wiederbelebung der Kunst der alten deutschen Bücher, datiert erst von William Morris, dem Engländer. Dieser großartige, mit einer seltenen Tatkraft begabte Mann war bei der Wiederbelebung der verschiedensten alten Kunsttechniken vom Mittelalter ausgegangen. Er griff auch, als er sich dem Buchdruck zuwandte, auf die ältesten Druckwerke des späten Mittelalters, die sogenannten Wiegendrucke oder Inkunabeln des 15. Jahrhunderts, zurück. Er begriff, auch hier von der alten Technik des Handbetriebes ausgehend, erst wieder die ganze Kunst, die ganze Schönheit der alten deutschen Drucker und Holzschnittzeichner, die er durch seine eigenen Druckwerke im Charakter der Inkunabeln zu erschließen und neu zu beleben wußte. Auf den Morrisschen Drucken der Kelmscott Press fußt die ganze neue englische Buchkunst, die nun allmählich den altertümlichen

Charakter ihrer Bücher abstreifte und die Kunst des Buchdrucks den heutigen Bedürfnissen und Anforderungen mehr und mehr anpaßte. ◇

So haben wir das eigentümliche Schauspiel erlebt, daß der hohe vorbildliche Wert der Werke der alten deutschen Buchdrucker nicht von den deutschen Buchdruckern und Schriftgießern und Illustratoren recht erkannt und gewürdigt und aufs neue nutzbar gemacht wurde, sondern von den Engländern, von denen ja die ganze neue Bewegung im Kunstgewerbe ausging, und daß die neue Buchkunst, die auf den alten deutschen Meistern beruhte, von England – und zum Teil auch noch mit dem Umwege über Amerika – zu uns kam und hier Anregungen zu neuen Schöpfungen im deutschen Sinne gab. ◇

Von den ersten Äußerungen der neuen Kunst im Buchgewerbe, die darauf ausgingen, den Büchern neuartige bildliche Umschläge und Titelblätter von Künstlerhand zu geben, will ich hier nicht sprechen – die neue Kunst ging bei uns sozusagen vom Äußeren erst in das Innere der Bücher über – ich will auch nicht sprechen von den Buchillustrationen im neuen Geschmack; ich möchte vielmehr die Aufmerksamkeit auf solche Bücher lenken, in denen erstens Inhalt und Form miteinander in Einklang stehen und zweitens die Wahl der Schrift, die ganze Druckausstattung und der Buchschmuck einheitlich gestaltet sind, ein künstlerisches Ganzes bilden, eben auf das, was man jetzt mit dem neu geprägten Ausdruck „Buchkunst“ nennt. ◇

Das Künstlergenie Max Klingers war hierin früher schon selbständig vorangegangen. Schon im Jahre 1880 erschien bei Th. Stroefer in München eine Bearbeitung des Märchens Amor und Psyche mit den wundervollen Randverzierungen und radierten Voll=

bildern Klingers, und 1895 gab Klinger seine großartige Brahms-Phantasie heraus, in der er den Empfindungen, die die Brahmssche Musik in ihm erweckt hatte, in ganzseitigen Radierungen und in Kopfleisten und Randzeichnungen auf den Notenblättern bildlichen Ausdruck gab. Beide Werke sind einheitliche typographisch-graphische Kunstwerke. ◇

Von diesen durchaus selbständigen Vorläufern abgesehen, begann im Zuge der neuen kunstgewerblichen Bewegung der deutsche Buchdruck sich um das Jahr 1895 neu zu beleben. Von bedeutendem Einfluße auf die künstlerische Buchausstattung war die Zeitschrift „Pan", die 1895 begründet wurde und selbst in einem so künstlerischen Gewande erschien, wie nie zuvor eine Zeitschrift, und in gewissem Sinne auch die Münchner „Jugend", die manches junge künstlerische Talent für die Betätigung im Buchgewerbe herangezogen hat. ◇

Von deutschen Verlegern, die sich die künstlerische Durchbildung ihrer Verlagswerke in Hinsicht auf Buchdruck, Buchschmuck und Einband angelegen sein ließen, muß in dankbarer Anerkennung als erster Eugen Diederichs in Leipzig genannt werden. Man kann sagen, alle Bücher, die Eugen Diederichs herausgegeben hat, zeigen, daß ihr Verleger ihnen dieselbe liebevolle Sorgfalt zuteil werden ließ. Doch behandelte er sie keineswegs gleichmäßig, sondern er bemühte sich stets, seine Bücher individuell auszustatten. Immer ist das äußere Gewand, das er ihnen gab, ihrem Inhalte angepaßt. Diederichs hat, selbst mit feinem ästhetischem Gefühl und Kunstverständnis begabt, von Anfang an Künstler herangezogen und ihnen den bildlichen Schmuck der Bücher oder auch die ganze Druckausstattung übertragen. ◇

Er begründete seinen Verlag im Herbst 1896 in Florenz und siedelte

im nächstfolgenden Sommer nach Leipzig über. Hier begann er seine Tätigkeit damit, Dichtungen von Avenarius und Julius Hart von den jungen Malern Cissarz, Fidus und Pankok mit Bildern schmücken zu lassen. Es folgten andere Gedichte, Romane und Erzählungen, naturwissenschaftliche und kulturgeschichtliche Werke, für welche er außer den genannten die Künstler Müller-Schoenefeld, Vogeler, Engels, Lechter, Behrens, Lippisch und Hans Thoma mit Entwürfen von Buchschmuck, Vignetten, Titelblättern und Einbandzeichnungen betraute. Im Gegensatz zu Albert Langen in München, S. Fischer und Schuster & Loeffler in Berlin, die damals nur die Umschläge und Einbände ihrer Bücher künstlerisch ausstatteten, faßte Diederichs von Anfang an das Buch als Ganzes ins Auge. Im Titelsatz, bei der Anordnung der Seitenzahlen, der Kopf- und Schlußleisten, mit Seitenumrahmungen, in der Wahl geeigneter Schriften, im Gebrauche der verschiedensten Papiersorten und Einbandstoffe, – immer suchte er neu und originell zu sein, ohne in geschmacklose Absonderlichkeiten zu verfallen. ◇

Der schon erwähnte Verlag von Schuster & Loeffler in Berlin hat erst später, als er den Verlag der Zeitschrift „Insel" übernommen hatte, für die Herausgeber der „Insel" im Innern, wie im Äußern künstlerisch ausgestattete Bücher veröffentlicht und sich dafür der Mitwirkung der Künstler Th. Th. Heine, E. R. Weiß, Behrens, Vogeler u. a. m. versichert. ◇

Von den deutschen Druckern haben sich im Anfang der neuen Kunstbestrebungen in der Buchausstattung vor allen zwei in den Dienst der Sache gestellt, zwei Buchdrucker, die sowohl selbst feines künstlerisches Gefühl besaßen, als auch sich dem persönlichen Empfinden der Künstler anzupassen vermochten; es waren das die Leiter der bekannten Offizinen von W. Drugulin in Leipzig und

Otto v. Holten in Berlin. Fast ausschließlich diesen beiden Firmen haben denn auch Diederichs und Schuster & Loeffler zuerst den Druck ihrer Verlagswerke übertragen. ◇

Außer Diederichs und Schuster & Loeffler, Drugulin und Holten, die hier, wo es sich um künstlerische Bestrebungen handelt, als die hervorragendsten Verleger und Drucker aufgeführt sind, haben sich noch einige andere Firmen bemüht, künstlerisch ausgestattete Bücher herzustellen: Breitkopf & Härtel, J. J. Weber, R. Voigtländers Verlag, B. G. Teubner, Hermann Seemann Nachfolger und der jetzige Insel=Verlag in Leipzig, F. Bruckmann und Georg D. W. Callwey in München, L. Schwann in Düsseldorf, J. A. Stargardt, F. Fontane & Co., Fischer & Franke, Breslauer & Meyer und Julius Bard in Berlin, die Reichsdruckerei und die Druckereien Julius Sittenfeld und W. Büxenstein in Berlin, Hermann Brücker in Friedenau, A. Wohlfeld in Magdeburg, Philipp v. Zabern in Mainz, F. A. Lattmann in Goslar, Herrosé & Ziemsen in Wittenberg, C. F. Winter und J. C. Herbert in Darmstadt, J. B. Klein und C. Busch=du Fallois Söhne in Crefeld. Als Druckwerke ersten Ranges kommen hinzu die Arbeiten der Firma Poeschel & Trepte in Leipzig und die von drei jungen Berliner Künstlern betriebene Steglitzer Werkstatt. ◇

Aber, wenn wir die gewaltige Bücherproduktion in Deutschland überblicken, sind das doch nur geringe Anfänge oder Versuche; im großen und ganzen ist bei denen, die am meisten zur Hebung des künstlerischen Geschmackes im Buchgewerbe tun können, bei Verlegern und Druckern, noch wenig Sinn dafür vorhanden. Allerdings mehren sich die Anzeichen, daß es allmählich damit besser werden wird. ◇

In den folgenden Betrachtungen sollen die Hauptwerke der neuen deutschen Buchkunst nach den Künstlern, die ihre Drucklegung und

Ausstattung geleitet haben, zusammengestellt und an den Schluß Proben aus Büchern gesetzt werden, in denen die neuen künstlerischen Druckschriften der beiden letzten Jahre verwendet worden sind. Es bedarf durchaus nicht immer eines großen Aufwandes, um Druckarbeiten von künstlerischer Einheit in dem oben angedeuteten Sinne hervorzubringen. Von Prachtwerken muß ich manches Mal in meinen Ausführungen füglich ganz schweigen, um von kleinen unscheinbaren Heften oder Zeitschriften-Nummern zu reden, deren Herstellung ein künstlerischer Sinn geleitet hat.

Die ersten Bücher, in denen sich Johann Vincenz Cissarz, ein Mitglied der jungen Dresdener Künstlergemeinschaft, betätigt hat, waren die Gedichtbücher von Avenarius „Stimmen und Bilder" und „Wandern und Werden". Der Künstler entwarf dafür kleine landschaftliche Vignetten in kräftigen Linien und guter Tonwirkung. Weiter zeichnete er, ebenfalls für Diederichs' Verlag, Kopfleisten für Batkas „Musikalische Streifzüge" und kleine Füllornamente und Einfassungen für die „Häusliche Kunstpflege" von Schultze-Naumburg. Im Jahre 1900 erhielt er dann den Auftrag, den Katalog der Ausstellung des Deutschen Buchgewerbe-Vereins auf der Pariser Weltausstellung ornamental zu schmücken und überhaupt die ganze Drucklegung zu leiten. Der Künstler und die Druckerei von Breitkopf & Härtel haben dieses Katalogbüchlein zu einem kleinen typographischen Meisterwerk zu gestalten gewußt. Sein Hauptreiz ist die Verwendung frischer, heiterer Farben, in denen, von Kapitel zu Kapitel wechselnd, die Kopftitel und Zierleisten ausgezeichnet worden sind. Der Versuch, die Zeileneinzüge der Absätze und ebenso die Zeilenausgänge durch kleine, von Cissarz entworfene Verzierungsstücke auszufüllen, die lichtfarbig gedruckt, den Satz nicht bedrücken, dieser Versuch ist ganz außer-

ordentlich gut gelungen. Sehr gefällig und originell ist auch die kleine Umrahmung der Seitenzahlen am unteren Rande der Kolumnen. Der freie Raum auf den Titelblättern ist mit gefälligem Pflanzenornament gefüllt und farbig belebt. ◇

Ganz anderer Art ist der Buchschmuck, den Cissarz für die Gedichtsammlung „Unterstrom" von Helene Voigt-Diederichs entworfen hat (Verlag Diederichs). Hier sind die Gedichte von zarten pflanzlichen Ornamenten umschlossen und über und unter dem Text figürliche und landschaftliche Bilder eingefügt. Das sind nicht Illustrationen, die sich — wie man es früher so oft sah — dem Leser aufdrängen und ihn nur im Genusse des Lesens stören, sondern hier begleitet der Künstler in feinsinnig nachempfundenen Stimmungsbildern die Gedichte. Er hat sich selbst in den Sinn der Dichtungen vertieft und gibt selbständig mit dem künstlerischen Ernst, der ihm eigen ist, die Empfindungen und Gedanken wieder, die sie in ihm geweckt haben. Die landschaftlichen Bilder sind nach Motiven aus der Heimat der Dichterin, Schleswig-Holstein, entworfen. Das Ganze ist ein Buch, in dem man nicht gleichgiltig blättern darf, sondern in das man sich in Muße versenken muß. Die Bilder sind äußerst fein mit der Feder gezeichnet und kommen dem Eindruck von Radierungen nahe. Der Text und die Bilder sind in einem weichen grünen Farbenton gedruckt, die ornamentalen Umrahmungen in gut damit zusammenstimmendem braunem Ton. Der Einband ist aus weißer oder rotbrauner Leinwand mit Goldaufdruck nach dem Entwurfe des Künstlers gefertigt, auch das Vorsatzpapier hat Cissarz selbst lithographiert. ◇

Gleichfalls mit Landschaftsmotiven hat Robert Engels die hübsche Ausgabe der Gedichte von Annette von Droste, die Diederichs im vorletzten Jahre veröffentlicht hat, geschmückt. Die Textseiten

sind von einer Leiste eingerahmt, worin der Platz für die Seitenzahl ausgespart ist, und die Bilder leiten stimmungsvoll die einzelnen Teile der Sammlung ein mit landschaftlichen Motiven, die auf die Abschnitte in dem Leben der Dichterin Bezug nehmen. Diese Landschaftsbilder gehören wohl zu dem Besten, was Engels in der Buchdekoration geleistet hat. Auch hier ist durch den Druck in zusammengestimmten gebrochenen Farben eine besondere Wirkung erreicht worden. Die Bilder und der Text sind in blauem, die Umrahmungen in rötlich-violettem Ton gedruckt. Für die jüngst im Verlage von Breslauer & Meyer erschienenen, gut ausgestatteten Balladen von Börries Freiherrn v. Münchhausen hat Engels figürlichen Bildschmuck gezeichnet, nach meinem Gefühl bei weitem nicht von dem Reiz wie jene landschaftlichen Bilder und hart in der Linienführung. Und in den an sich nicht üblen Bildern zu Bedier's Roman von Tristan und Isolde mißachtet er leider den künstlerischen Zusammenhang von Bild und Schrift vollständig und verfällt mit seinen in Netzätzung wiedergegebenen Tonzeichnungen in die alte Illustrationsmanier. ◇

Der besonders durch seine Radierungen von Landschaften bekannt gewordene Worpsweder Künstler Heinrich Vogeler hat sich auch mehrfach in der Buchausstattung betätigt und darin seine zarte, gemütvolle, oft etwas weibliche Art nie verleugnet. Zuerst hat er für Diederichs die Bücher „Abendrot" von Helene Voigt und „Frau Marie Grubbe" von Jacobsen mit reizenden Vignetten und Zierleisten geschmückt. Sodann hat er die zart poetischen, von leichtem Humor durchwehten Gedichte „Ehefrühling" von Hugo Salus (Leipzig, Eugen Diederichs, 1900) höchst originell, ganz im Charakter der Gedichte auch mit leichtem Humor, illustriert. Der Text steht nur auf der rechten Seite, mit einem Bilde beginnend und in ein Bild

ausklingend, oder leicht umrahmt, während gegenüber auf der linken Seite immer nur eine kleine, auf das Gedicht bezügliche Vignette steht, die sich bei längeren Gedichten auf jeder Seite wiederholt. Wenn auch Vogeler hier manchmal flüchtig gezeichnet hat, so ist doch alles so hübsch erdacht, daß man sich die Salus'schen Gedichte bald schon gar nicht mehr anders illustriert denken kann oder mag. ⋄

Darauf erschien in demselben Jahre im Verlage der „Insel" bei Schuster & Loeffler: „Der Kaiser und die Hexe" von Hugo v. Hofmannsthal mit Zeichnungen von Vogeler. Der ganze Bildschmuck ist auf den Titel verlegt, der über zwei Seiten ausgedehnt, in reichster Gold- und Farbenpracht ausgestattet ist. Eine ähnliche Titeldekoration über zwei Blätter hinweg finden wir in dem 1899 bei Hacon & Ricketts in London erschienenen Buche „La belle au bois dormant" von Perrault, gezeichnet und in Holzschnitt ausgeführt von Lucien Pissarro. Schon früher (1897) hatte Louis Fairfax Muckley in seiner Ausgabe von Spensers „Fairie Queene" diese Art der doppelseitigen Illustration aus den japanischen Holzschnittbüchern übernommen. Und in der Tat, wir gewöhnen uns schnell daran und übersehen bald ganz, daß das Bild in der Mitte unterbrochen ist. Jedenfalls ist diese Art, größere Bilder in ein Buch einzufügen, künstlerischer, als wenn man ein Blatt in dem doppelten Format des Buches hineinsetzt, sodaß dessen Mitte entweder beim Binden an der Bruchstelle in dem inneren Steg verschwindet oder das Blatt beim Lesen aus dem Buch heraus aufgeschlagen werden muß. Übrigens kannten ja auch die alten deutschen Buchdrucker der Spätgotik und der Renaissance in ihren Büchern keine Bilder, die über die Größe einer Seite hinausgingen. Um zu Vogelers Buch zurückzukehren, so ist seine Titelzeichnung höchst originell und

von einer wundervollen farbig-dekorativen Wirkung; der Künstler ist hier auch in der Zeichnung kräftiger, als er sonst zu sein pflegt. Der Druck des dramatischen Gedichtes in Schwarz und Rot mit einer großen Initiale am Anfang ist in kräftiger Antiquatype von O. v. Holten zu vornehmer klarer Wirkung gebracht. Die Namen der sprechenden Personen sind in neuer origineller Weise durch kleine Füllstücke typographisch hervorgehoben, die sich doch gut und ruhig in das Satzbild einfügen. ◇

Außer diesen Werken erschien 1899 im „Insel"-Verlage ein Gedichtbüchlein mit dem Titel „Dir". Hier hat Vogeler seine eigenen Gedichte mit Zeichnungen geschmückt, auch das Vorsatz- und das Umschlagpapier des Einbandes selbst entworfen. Aber auch der Text der Lieder ist nicht mit Lettern gedruckt, sondern von dem Dichter-Illustrator eigenhändig geschrieben und zusammen mit den Bildern, die den Text einfassen, in Strichmanier geätzt. Das Buch ist also so persönlich und intim, wie nur denkbar, es mutet einen wie eine Handschrift mit Handzeichnungen an. Dasselbe kommt auch bei den englischen Buchkünstlern vor: Lucien Pissarro hat für die Erzählung „The Queen of the Fishes" (London 1894) die Textschrift eigenhändig geschrieben und die Bilder gezeichnet und in Holz geschnitten. Ebenso hat Walter Crane in „The Sirens Three" (London 1896) die Verse gedichtet, den Bildschmuck gezeichnet und in die Zeichnungen den Text selbst hinein geschrieben, um damit gerade diejenigen dekorativen Wirkungen zu erzielen, die er beabsichtigte. Text und Schrift sind dann zusammen in Zink geätzt worden. Man kann sich solche geschriebenen und photomechanisch vervielfältigten Bücher wohl gelegentlich gefallen lassen, wenn künstlerische Eigenart sich auf diese Weise aussprechen will, aber es sind dann keine typographischen Bücher mehr. ◇

In dem Vogelerschen Buche ist die linke Seite nur dann bedruckt, wenn ein Gedicht noch auf die nächste Seite hinübergreift, sonst sind die linken Seiten leer geblieben. Zwischen den einzelnen Gedichten stehen Blätter mit kleinen vignettenartigen Zeichnungen. Auch in den Zeichnungen dieses Buches ist Vogeler im Landschaftlichen zart und innig, im Figürlichen weich bis zur Weichlichkeit, es fehlt seinen Gestalten an Saft und Blut, an Kraft und Knochen. ◇
Melchior Lechter hat sich, offenbar durch die Drucke der Kelmscott Preß von William Morris angeregt, schon 1897 der künstlerischen Buchausstattung zugewendet, als der erste unter den deutschen Künstlern, die der neuen Bewegung im Buchgewerbe ihr Können widmeten. Zuerst hat er für „Das Jahr der Seele“ von Stefan George (erschienen in Berlin im Verlage der Blätter für die Kunst) das Titelblatt gezeichnet und die Druckanordnung bei Otto v. Holten überwacht. Das Buch ist in schöner klarer Schrift, einer halbfetten Antiqua, gedruckt, und Überschriften und Zeilenanfänge sind durch Rot- und Blaudruck wirkungsvoll hervorgehoben, ähnlich wie es Morris in seinen „Laudes beatae Mariae virginis“ (London 1896) getan hatte. Dadurch, daß die Versalien in den Zeilen vermieden und alle Hauptwörter mit kleinen Anfangsbuchstaben gesetzt, außerdem auch alle Interpunktionszeichen in den Zeilen weggelassen sind, ist zwar ein einheitliches Satzbild erreicht, aber der deutschen Sprache und der Übersichtlichkeit beim Lesen Gewalt angetan worden. ◇
Weit bedeutender als dieser erste Versuch Lechters ist sein zweites Buch: „Der Schatz der Armen“ von Maurice Maeterlinck. Dasselbe erschien wieder im Verlag von Diederichs, und seine Schlußnotiz lautet: „Titelbilder, Zierate, Überschriften, Zahlen, Initialen, Schriftanordnung von Melchior Lechter, unter dessen artistischer Leitung

dieses Buch im Jahre 1898 bei Otto v. Holten, Berlin, gedruckt wurde". Das ganze Buch ist ein Werk aus einem Guſſe. Mit derselben halbfetten Antiqua, im Quartformat gesetzt, ist ein wundervolles, ruhiges, ganz geschlossenes Seitenbild erreicht worden, dessen sich die besten Drucker der Inkunabelzeit nicht zu schämen brauchten. Das Titelbild und der sonstige Buchschmuck weist den strengen mittelalterlich-mystischen Stil des Künstlers auf. Das Titelbild zeigt eine auf Felsen gebaute Burg mit Zinnen und Türmen, darin ein Hain mit schlanken Bäumen, aus deren Mitte sich ein hoher Dom erhebt, auf den die Strahlen der Sonne niederfluten. Die Zeichnung steht in starken Konturen auf schwarzem Grunde. Auch die großen Initialen der Kapitelanfänge und die Schlußleisten treten in schweren Linien aus tiefschwarzem Grunde wirkungsvoll heraus. Sie fügen sich, zusammen mit den tiefrot gedruckten Kapitelüberschriften, in schöner Harmonie dem Seitenbilde ein, nur sind sie vielleicht etwas zu schwer für die Textschrift und das Format der Seite. Einige der Versalien und Seitenzahlen Lechters lassen die für Schriftzeichen notwendige Deutlichkeit vermissen. ◇
Bei den Kapitelanfängen und -Ausgängen hat der Künstler dem schönen Seitenbilde zu Liebe alle sonst üblichen leeren, weißen Räume vermieden; der Druck läuft ebenmäßig fort, die roten Kapitelüberschriften, die großen Initialen und hin und wieder eine Schlußleiste geben dem Leser die genügende Unterbrechung. Man sieht an diesem Buche, wie wunderschön sich der in dem starren Kanon der Setzer vorgeschriebene leere Raum beim Beginne eines neuen Kapitels vermeiden läßt, und wie viel die gedruckte Seite dabei an ruhiger Schönheit gewinnt. ◇
In dem „Schatz der Armen" ist Lechter auch wieder zu den großen Anfangsbuchstaben der Hauptwörter und zu den üblichen Inter-

punktionszeichen zurückgekehrt. Nur eines empfinde ich bei dem sehr schönen Buche als eine häßliche Störung: das Fehlen eines breiten äußeren Papierrandes. Man kann, wenn der Rand so schmal ist wie in diesem Buche, kaum umblättern, ohne auf den Druckspiegel zu fassen.

Weiter hat Lechter zwei Bändchen der von Stefan George und Karl Wolfskehl herausgegebenen „Deutschen Dichtung" ausgestattet, die ebenfalls im Verlage der „Blätter für die Kunst" erschienen und ebenfalls bei Holten gedruckt worden sind (Berlin 1900—1901). In dem ersten Bändchen, einer Auswahl aus Jean Pauls Werken, erzielt der Künstler ein schönes Bild der Seite mit kleineren Initialen und schmalen Leisten an den Innenstegen der Blätter, die zugleich die Seitenzahlen enthalten, und mit roten Überschriften und Marginalien. Die Einleitung und die Inhaltsübersicht sind reich in Blau und Rot gedruckt. Das zweite Bändchen enthält eine Auswahl aus Goethes Gedichten. Es ist ein feines Beispiel für geschmackvolle Anordnung von Gedichten in wechselnden Versmaßen. Die Gedichte sind so in die Mitte der Seite gesetzt, daß sie links und rechts ungefähr den gleichen Abstand vom Rande haben. Eine kleine Initiale betont den Anfang eines Gedichts und ein rotgedruckter Rahmen, worin auch die Seitenzahl eingedruckt ist, umschließt die Seite. Anfang und Ende — Umschlag, Titel, Einleitung, Schlußblatt und Inhaltsverzeichnis — sind mit größeren Vignetten von Lechters Hand in Schwarz- und Rotdruck geschmückt.

Eine ähnliche Druckausstattung hat Holten für die Festschrift der Berliner Volksbibliotheken und Lesehallen von A. Buchholz gewählt, mit teilweiser Benutzung des Lechterschen Buchschmucks. Damit ist ein treffliches Beispiel gegeben, wie derartige Schriften mit

ihren Anmerkungen und statistischen Tabellen künstlerisch ausgestattet werden können. ◇

Zu einem großartigen Prachtwerke endlich – aber nicht in dem landläufigen, bedenklichen Sinne, sondern in dem guten, buchstäblichen Sinne des Wortes – hat Melchior Lechter durch seinen Buchschmuck die Ausgabe von Stefan Georges Dichtung „Der Teppich des Lebens" gestaltet, die 1899 auch wieder bei Holten für die „Blätter für die Kunst" hergestellt worden ist. Es ist ein Band in großem Quartformat, auf starkem Büttenpapier von grauer Tönung gedruckt und in hellgrünem Leinenstoff mit blauer Titelpressung eingebunden. Das Werk ist nur in 300 Exemplaren gedruckt, nach deren Ausgabe die Platten vernichtet wurden. Der Schmuck des Buches besteht aus drei blattgroßen Bildern für die drei Teile der Gedichtsammlung: „Vorspiel", „Der Teppich des Lebens" und die „Lieder von Traum und Tod" und aus einem großen Schlußbild. Die Seiten haben dekorative Umrahmungen erhalten, die je zwei der Gedichte einschließen, und die bei jedem der drei Teile wechseln. ◇

Lechter bewährt sich in diesen Zeichnungen wieder als ein Meister in der Raumfüllung und in dem Abwägen der Wirkungen der schwarzen und weißen Flächen. Beide, die Vollbilder und die Seitenumrahmungen, gemahnen mit ihrem strengen Ornament und ihren eckigen, kräftigen Linien – wie so oft bei Lechter – an mittelalterliche Glasfenster. Die gemalten Glasfenster, mit denen er zuerst in die Öffentlichkeit trat und in denen er überhaupt sein Bestes geleistet hat, haben offensichtlich seinen ganzen dekorativen Stil beeinflußt. Der Text in Antiquaschrift fügt sich in die Umrahmungen vortrefflich ein, jede Strophe ist mit einer Initiale geschmückt. In den gezeichneten Versalien des Titels hat der Künstler

nun auch klarere, deutlichere Schriftformen gefunden, als in den vorher erwähnten Werken. ◇

Bild und Text sind in dem „Teppich des Lebens" zu einem Ganzen von großer Wirkung verschmolzen, das ganze Buch atmet in Wort und Bild eine feierliche Würde, — in den Versen des Dichters Stefan George wird der Unbefangene freilich vergebens mehr suchen, als das mächtige Pathos und den schönen Klang der Worte. ◇

Von künstlerischer Einheitlichkeit ist ferner ein dünnes Quartbüchlein, betitelt: „Feste des Lebens und der Kunst", das Peter Behrens, eines der sieben Mitglieder der Darmstädter Künstlerkolonie, selbst verfaßt und ausgestattet hat. Es ist in der C. F. Winterschen Buchdruckerei in Darmstadt gedruckt und von Diederichs in Verlag genommen worden. Dem Künstler kam es besonders darauf an, die beiden Seiten des aufgeschlagenen Buches zu einheitlicher Gesamtwirkung zu bringen, was wir neuerdings von Morris, Crane und anderen englischen Buchkünstlern gelernt haben. So steht bei Behrens dem von Karyatiden eingefaßten linksseitigen Titel auf der rechten Seite das ornamental umrahmte Widmungsblatt gegenüber, und die Umrahmung der folgenden Textblätter schließt je zwei Seiten zusammen; die breiter gehaltenen äußeren Leisten der Umrahmung bieten sehr geschickt zugleich den Platz für die Seitenzahl. Der Text ist in kräftiger Steinschrift gesetzt, die zu den strengen Linien der Behrens'schen Ornamentik gut paßt. Der Text ist braun gedruckt, während die Umrahmungen blau gehalten sind. Die Anfangsinitiale und die Wellenlinien, die bei den Absätzen die Einzüge und Ausgänge der Zeilen ausfüllen, sind von carmoisinroter Farbe. So fügt sich zu der eigenartigen Ausstattung noch der Reiz der Farben. ◇

Für den „Insel“-Verlag hat derselbe Künstler den Buchschmuck zu dem kleinen Tanzspiel von Bierbaum „Pan im Busch“ entworfen.

Wenn wir die Druckschriften der alten Meister des Buchdrucks mit den Druckschriften des 19. Jahrhunderts vergleichen, so fällt uns als der Hauptunterschied in die Augen, daß die alten Typen kräftiger geschnitten sind und daher ein satteres, volleres Druckbild ergeben, während die Verfeinerung der Technik der Schriftgraveure dazu führte, daß die Linien der Typen immer feiner und besonders die Haarstriche der Buchstaben immer dünner wurden. Infolgedessen wurde das Gesamtbild unserer Druckschriften schließlich so zart und schwächlich, daß man oft darüber klagen mußte, die moderne Schrift sei schwer lesbar geworden und das viele Weiß zwischen den dünnen Schriftlinien sei den Augen schädlich.
Darum machte sich die Neigung geltend, besonders den zu stark gewordenen Kontrast zwischen Grundstrichen und Haarstrichen durch einen gleichmäßigeren, kräftigeren Schnitt zu beseitigen und die Schriftzüge, die in zu viele unscheinbare Striche und Häkchen ausliefen, zu vereinfachen. Man erkannte auch wieder, daß die kräftigeren Schriften in den alten Büchern eine sehr viel schönere dekorative Wirkung ausübten.
Auch hier war wieder William Morris der erfolgreiche Neuerer. Er studierte die Druckschriften der Alten und entwarf nach alten Vorbildern zwei neue Schriften, eine gotische nach Günther Zainer in Augsburg, die er in zwei Größen schneiden ließ und „Troy Type“ und „Chaucer Type“ nannte und eine Antiqua „The Golden Type“, die sich auf eine Type des alten Venezianer Druckers Nicolaus Jenson zurückführen läßt. Mit diesen beiden druckte er in seiner Kelmscott-Druckerei die herrlichen Bücher, die so viele Be-

wunderer und Nachahmer fanden. Englische und amerikanische, auch deutsche Schriftgießereien beeilten sich, die beiden Morris-Typen, mehr oder weniger verändert, nachzuschneiden. Man sah an ihnen die schöne Wirkung schwererer, vollerer Typenformen, und damit begann die künstlerische Reform der Druckschrift, die uns jetzt eine ganze Reihe selbständiger Neuschöpfungen gebracht hat. ◇
So viel auch die Widersacher des Neuen fragten: Wozu neue Schriften? Die alten, die wir haben, sind gut genug und auch mannigfaltig genug, — jetzt, wo die neuen Schriften da sind, die nicht mehr lediglich die alten Formen ein wenig variieren, sondern wirklich neue Formen geben, da sieht man doch ein, daß eine Reform der Schrift nicht unnötig und nicht unzeitig war. Besonders auffallend ist der Vorteil der neuen Schriften gegenüber der bisherigen Fraktur mit ihren vielen dünnen, krausen Ausläufern, die das lesende Auge nur schwer aufzufassen imstande ist. ◇
Die Pariser Weltausstellung von 1900 gab den deutschen Schriftgießereien Veranlassung zu großen Unternehmungen, und die neuen Schriften, die sie von Künstlerhand entwerfen ließen, kamen zugleich als schönste Jubiläumsgabe zu dem Gutenberg-Jubiläum desselben Jahres heraus. Ungefähr gleichzeitig traten die folgenden drei Schriftgießereien mit ihren Künstlerschriften auf den Plan: die Reichsdruckerei mit den Schriften von Sattler, Schiller und Voigt, Genzsch & Heyse in Hamburg mit der „Neudeutsch" von Hupp und die Rudhardsche Gießerei in Offenbach am Main mit den Schriften von Eckmann und Heinz Koenig, denen im folgenden Jahre noch die Behrens-Schrift folgte. Ich will hier diese neuen Leistungen der deutschen Schriftgießereien nicht in ihren Einzelheiten besprechen, sondern versuchen, sie kurz zu charakterisieren und als Beispiele Druckwerke anführen, in denen sie verwendet worden und zu-

sammen mit ornamentalem und bildlichem Buchschmuck zu künstlerischer Gesamtwirkung gekommen sind. ◇

Die Reichsdruckerei hat sich, als es darauf ankam, auf der Pariser Weltausstellung mit ganz hervorragenden deutschen Leistungen aufzutreten, an die Spitze des deutschen Buchgewerbes gestellt. Der Plan war, eine mit großer Pracht ausgestattete Ausgabe des Nibelungenliedes in dem mittelhochdeutschen Texte zu veranstalten, in der sich die graphische Musteranstalt des deutschen Reiches im Buchdruck und in den Verfahren des Kunstdruckes betätigen konnte. Die künstlerische Ausführung dieses großen Planes wurde Josef Sattler übertragen, der dem ganzen Werk Gestalt geben, die Schrift, die Illustrationen und den Einband entwerfen sollte. ◇

Nach dem, was man bisher von Sattler kennen gelernt hatte, konnte die künstlerische Ausstattung unseres großen mittelalterlichen Heldengedichts keinem Geeigneteren übertragen werden. Das mußte für ihn eine Aufgabe recht nach dem Wunsche seines Herzens sein. Die urwüchsige Zeit und die kräftige Formensprache des deutschen Mittelalters und der beginnenden Renaissance, besonders die Holzschnittbilder Albrecht Dürers, hatten ihn von je angezogen; in diese Werke hatte er sich vertieft, sie waren seine Vorbilder und sein Studium gewesen. Wenn er aber auch seine Stoffe zumeist dem ausgehenden Mittelalter entlehnt, wenn er auch seine Gestalten mit Vorliebe in das Gewand jener Zeit kleidet und in der derb-kräftigen Linienführung der alten deutschen Holzschnittmeister zeichnet, aus seinen Blättern spricht doch ein selbständiger moderner Künstler zu uns und entfaltet vor uns eine reiche Phantasie und eine eigene Formenwelt. In keiner seiner Bilderfolgen oder einzelnen Zeichnungen verleugnet sich sein ernster, männlicher Charakter und sein tiefes deutsches Gemüt. ◇

Das letzte größere Werk seiner Hand war die Illustrierung der „Geschichte der rheinischen Städtekultur", die im Auftrage des Freiherrn Heyl zu Herrnsheim von Heinrich Boos verfaßt worden ist. Die ersten drei Bände waren von 1897 bis 1899 bei J. A. Stargardt in Berlin erschienen, der vierte und letzte ist ihnen 1901 gefolgt. Der Buchschmuck Sattlers für dieses Werk besteht darin, daß vor jedem Kapitel ein Blatt mit einem größeren Bilde steht, sodann eine kleine Kopfvignette über jeder Kapitelüberschrift, eine Initiale am Beginn des Textes der Kapitel und eine Vignette am Kapitelschluß. Bei diesem Stoffe war der Künstler ganz in seinem Element. Welche Fülle von Gedanken liegt allein in seinen Initialen, und wie geistvoll greifen die großen Seitenbilder und die kleinen Kopfbilder das Charakteristische aus dem Inhalt der Kapitel heraus! Die breite Schwabacher Type, in der Holten das Buch gedruckt hat, stimmt recht gut zu dem Charakter des Buches. Heute würde freilich in der neuen Hupp'schen Schrift, auf die wir noch zu sprechen kommen, eine Type zur Verfügung stehen, die sowohl zu dem Inhalt des Buches, wie zu den Sattlerschen Bildern noch weit besser passen würde.

Was Sattler für diese Städtechronik geschaffen hatte, gab wohl der Direktion der Reichsdruckerei den Gedanken ein, den Künstler mit der Ausstattung der großen Nibelungen-Ausgabe zu betrauen. Die Absicht der Reichsdruckerei, die Nibelungen abgeschlossen in Paris auszustellen, ist leider nicht verwirklicht worden, weil der Künstler die große Aufgabe, die ihm gestellt war, in der ihm zur Verfügung stehenden Spanne Zeit nicht bewältigen konnte. Aber der bis zur Ausstellung fertig gewordene und in Paris ausgestellte Teil des Werkes und einige Proben, die man gelegentlich weiterhin zu sehen bekam, legen ein glänzendes Zeugnis dafür ab, was

wir von dem Ganzen zu erwarten haben. Das großartige Prachtwerk erscheint im größten Folioformat und in der reichsten farbigen Ausstattung. Mit der Type, die in ihrer Größe dem Format der Seite angemessen ist, lehnt sich der Künstler an die Schriftzüge früh-mittelalterlicher Handschriften, die sogenannte Uncialschrift, an, doch ist es eine freie künstlerische Schöpfung. Die Sattlersche Type ist eigens für diese Nibelungen-Ausgabe entworfen und in der Reichsdruckerei geschnitten und gegossen worden und soll auch nur für dieses Buch verwendet werden. Sie ist in ihren Schriftzügen von monumentaler Klarheit und Einfachheit, und wenn sie auch durchaus selbständig und originell ist, so weist sie doch keinen einzigen Buchstaben auf, der dem heutigen Leser fremd oder undeutlich wäre. Es liegt im Charakter dieser runden Schriftzüge, daß sich die Buchstaben nicht so eng aneinanderfügen, wie bei den gotischen Schriftzügen der Inkunabeln oder auch bei mehreren der neuen Künstlerschriften, die uns die beiden letzten Jahre gebracht haben; die Lücken, die zwischen den Rundungen der Buchstaben entstehen, machen ein ganz geschlossenes Schriftbild unmöglich. ⋄

Die in den Text eingefügten Initialen Sattlers sind von großer Mannigfaltigkeit und reicher Abwechslung, teils rein ornamental aus Pflanzenmotiven oder aus durcheinandergezogenen Bändern gebildet, teils mit Figuren geschmückt, die immer zu dem Inhalt der Gesänge in Beziehung stehen. Hatten wir schon die Initialen Sattlers für die Städtechronik von Boos bewundert, so bewundern wir hier von neuem in den Zierbuchstaben die Phantasie und den Gedankenreichtum des Künstlers. Er weiß uns auch immer etwas Neues zu sagen in den zweifarbigen Zierleisten am Anfang und in den Schlußstücken zum Abschluß der einzelnen Gesänge. Und er hat dafür immer neue Formen, das eine Mal eine ornamentale Er-

findung, das andere Mal eine figürliche Szene, ein drittes Mal ein landschaftliches oder architektonisches Motiv. Man erkennt aus diesen Zierstücken, wie sich der Künstler in die Dichtung hineingelebt hat; die Heldensage des deutschen Mittelalters gewinnt unter seiner Künstlerhand neue Gestalt und neues Leben. ⋄
Für die Hauptabschnitte des Gedichts sind Bilder in der Größe der ganzen Seite eingefügt in farbiger Reproduktion. Sie erinnern mit ihren kräftigen Umrißlinien, mit den großen farbigen Flächen und den aufgesetzten Lichtern an die Helldunkel-Holzschnitte der alten deutschen Meister. In diesen großen Bildern will der Künstler, nach den wenigen fertigen Bildern zu schließen, die Brustbilder der Hauptpersonen des Nibelungenliedes, wie Siegfried und Kriemhild oder Ereignisse wie die Meerfahrt Gunthers und Siegfrieds schildern. So schön und großartig diese seitengroßen Bilder auch sind, für die nahe Betrachtung beim Lesen in dem Buche sind sie fast zu groß; es scheint mir, als ob sie über den Rahmen der Buchillustration hinausgehen und erst in größerer Entfernung zu der richtigen Wirkung kommen. Doch wissen wir nicht, was uns die übrigen Bilder, die noch folgen, bringen werden. Den vollen Eindruck werden wir ja erst haben, wenn das große Werk abgeschlossen vorliegt, aber wir wollen uns des Schönen und Großen freuen, was Sattler schon fertig gestellt hat, und stolz sein auf den deutschen Künstler, der unserem herrlichen deutschen Heldenepos neue künstlerische Gestalt zu geben weiß, und wir wollen ihm glücklichen Fortgang des begonnenen Werkes wünschen in derselben künstlerischen Frische und freudigen Arbeitskraft. Der Reichsdruckerei gebührt unser Dank, daß sie das schöne patriotische Werk veranlaßt hat und auf der Höhe technischen Könnens zur Ausführung bringt. ⋄

Die Reichsdruckerei stellte in Paris ein zweites künstlerisch aus=gestattetes Buch aus: das Märchen von Musaeus „Die Bücher der Chronika der drei Schwestern", das in ihren Werkstätten herge=stellt und bei J. A. Stargardt in Berlin verlegt ist. Zwei Wiener Künstler Heinrich Lefler und Josef Urban haben den Bildschmuck entworfen und wollen, wie das Doppelmonogramm auf den Bildern zeigt, das Werk als gemeinschaftliche Arbeit gelten lassen. Doch kann man wohl die lieblichen Bilder mit den weichen zarten Fi=guren auf Lefler zurückführen, während Urbans Stil kräftiger ist und sich ab und zu offenkundig an Sattlers Art anlehnt, ohne jedoch dessen kraftvolle Phantasie und Gedankentiefe zu erreichen. Schon früher hatten die beiden Künstler gemeinsam Bücher illu=striert: „Die Rolandsknappen" von Musaeus und Andersens Mär=chen „Prinzessin und Schweinehirt". ◇

Die Bilder in der Chronika der drei Schwestern, Figürliches wie Landschaften und Architekturbilder, sind den Künstlern gleich gut gelungen, und die seitengroßen Bilder sind von außerordentlich zartem Farbenreiz. Aber dadurch, daß die Bilder bald wie Aus=schnitte willkürlich in den Text hineingesetzt, z. B. auf beiden Seiten nach der Mitte zu stufenartig ausgeschnitten sind, bald wieder der Text mitten in die Bilder in ausgesparte Flächen eingedruckt ist, durch solche Willkür wird die einheitliche Wirkung von Text und Bild zerrissen. Diese Illustrationsart, die namentlich auf den Einfluß von Eugène Grassets Illustrationen zu dem Roman von den vier Haymonskindern (Histoire des quatre fils Aymon, Paris 1883) zurückzuführen ist, ist im großen und ganzen jetzt durch den enge=ren Anschluß an die Vorbilder der alten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts wieder überwunden. Für den Textdruck des Buches ist zum erstenmale die neue Type verwendet worden, die Paul

Voigt, Abteilungsvorsteher in der Reichsdruckerei, für die Reichs=druckerei entworfen hat, eine fette Type im gotischen Charakter, von klarer Bildung und gut lesbar, jedoch etwas breit in der Form, so daß sich im Satz zu viele weiße Flächen ergeben.

Die dritte neue Druckschrift der Reichsdruckerei, von dem Graveur des Instituts Georg Schiller gezeichnet und geschnitten, hat ihre erste Verwendung in dem Amtlichen Kataloge der Ausstellung des Deutschen Reiches auf der Pariser Weltausstellung gefunden, dem die Reichsdruckerei gleichfalls eine einheitliche künstlerische Aus=stattung hat zuteil werden lassen. Sieht man die Schillersche Type zum erstenmal, so weiß man nicht, soll man sie eher eine deutsche oder eine lateinische Schrift nennen. Von der lateinischen Schrift geht sie in ihren Grundzügen aus, nähert sich aber der deutschen Schrift, weil alle Bogenlinien und Rundungen eckig gemacht, ge=brochen sind. Und doch ist sie in ihren Einzelheiten der Antiqua noch so verwandt, daß man mit gutem Erfolg den Versuch wagen durfte, die französische und englische Ausgabe des Kataloges in dieser Type zu drucken. Außerordentlich klar und deutlich sind auch die Versalien dieser Schrift; die in Versalien gesetzten Über=schriften und Titel des Amtlichen Kataloges bieten dem Auge nichts Fremdes wie jeder Versaliensatz aller bisherigen Frakturschriften, sondern sie sind schnell und leicht zu überblicken. Mit dieser durch=aus originellen Schrift ist jedenfalls eine gut brauchbare neue „deutsche" Druckschrift geschaffen, die im kompressen Satz ein ruhi=ges gleichmäßiges Schriftbild ergibt. Von der Schillerschen Schrift wurde auch noch ein etwas veränderter schlankerer Schnitt ange=fertigt, von dessen guter Satzwirkung man sich in dem Jahrgang 1901 der Monatsschrift „Archiv für Post und Telegraphie" über=zeugen kann.

Die künstlerische Ausstattung des Amtlichen Kataloges hatte die Reichsdruckerei dem jungen Münchner Künstler Bernhard Pankok anvertraut. Pankok hatte sich vorher im Buchgewerbe betätigt mit Zeichnungen in der Münchner „Jugend“, mit dem anmutigen Buchschmuck für das sehr hübsch ausgestattete Programm des Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf (Düsseldorf, Schwann, 1896) und mit den Vignetten und dem Einband für das „Goldene Buch des deutschen Volkes an der Wende des Jahrhunderts“ (Leipzig, J. J. Weber, 1899).

Die Schillersche Schrift und der Buchschmuck Pankoks haben den Reichskatalog zu einer vornehmen, des Deutschen Reiches würdigen Publikation gestaltet. Pankok hat die Titelblätter, die Kopfvignetten für die einzelnen Abteilungen der Ausstellung, die kleinen Schlußornamente, den Einband und das Vorsatzpapier gezeichnet und auch die Anordnung des Satzes geleitet. Der Hauptreiz seines Buchschmucks besteht in den geschmackvollen Farbenzusammenstellungen der zweifarbigen Kopfbilder und der dreifarbigen Titelblätter. Er bevorzugt zarte Farbentöne, die er immer neu und reizvoll zu variieren weiß. In den Kopfbildern hat er von den abgedroschenen Allegorien abgesehen und frisch in das heutige Leben hineingegriffen, um die Gruppen der Industrie und des Handels, in die der Katalog zerfällt, zu bildlichem Ausdruck zu bringen; er gibt Einblicke in Werkstätten und Verkaufsläden, oder er setzt die gewerblichen Anlagen in die Landschaft hinein. Es sind gemütvolle und phantasiereiche Bilder, die so entstanden sind. Freilich ist das Figürliche oft unzulänglich, und auch sonst sind bei der Hast der Arbeit, für die ein kurzer Termin gesetzt war, nicht alle Bilder in der Zeichnung genügend durchgebildet worden. Umrahmt sind diese Bilder von einem eigenartigen, an Seetang erinnernden Ornament,

dessen schwere Bildung durch den Reiz der zarten Farben gemildert wird. Mag man mit der Form dieses Buchornaments nicht übereinstimmen, so wird man doch dem Farbenreiz und dem künstlerischen Gesamteindruck des Buches sich nicht leicht entziehen können. Die technische Ausführung, die infolge der reichen und mannigfaltigen Verwendung der Farben große Schwierigkeiten bot, gereicht der Leistungsfähigkeit der Reichsdruckerei zu hoher Ehre. ◇

Eine neue Type von großer künstlerischer Wirkung hat die Schriftgießerei von Genzsch & Heyse in Hamburg in ihrer „Neudeutsch"-Schrift von Otto Hupp in Schleißheim hergestellt. In der Renaissance-Bewegung hatten Genzsch & Heyse die beste Schwabacher Type gegossen und dazu von Hupp ausgezeichnete Buchornamente, Initialen, Leisten und Vignetten im Geschmack der deutschen Renaissance zeichnen lassen, die gegenüber den damaligen direkten Nachahmungen aus dem typographischen Formenschatz der alten Meister künstlerische Selbständigkeit besaßen. Die Antiquaschrift, die Genzsch & Heyse hernach unter dem Namen „Römische Antiqua" herausgaben, war die beste Antiqua, die in neuerer Zeit entstanden ist, und hatte ihren großen Erfolg verdient. ◇

Die „Neudeutsch" von Otto Hupp ist aber eine ganz neue Bildung einer „deutschen" Schrift, freilich altertümlich, im Aussehen einer deutschen Schrift des 15. Jahrhunderts, aber doch in der Form der einzelnen Buchstaben durchaus selbständig. Nach der gotischen Schriftführung ist die Abschrägung am unteren Ende der Balken und auch der energische schräge Abstrich der nach unten über die Zeile ragenden Buchstaben gebildet, während die kleinen Buchstaben nach oben mehr abgerundet sind als in der gotischen Zeit. Die Schrift hat in den Strichen und Abstrichen ganz den Charakter einer mit der Feder geschriebenen Schrift, die Buchstaben sind sehr

klar geformt und einzelne von großer Schönheit. Außer den beiden neuen Schriften von Eckmann und Behrens, auf die ich noch zu sprechen komme, wüßte ich keine moderne Druckschrift anzuführen, die im fortlaufenden Satz ein so schönes gleichmäßiges und ruhiges Schriftbild ergäbe wie diese Huppsche „Neudeutsch“=Schrift. Zumal in den größeren Graden wirkt der Schriftsatz wie eine Monumental=Inschrift, wie man sie etwa auf mittelalterlichen Grabsteinen findet.

Der Jahresbericht 1899/1900 der Typographischen Gesellschaft in München ist meines Wissens das erste in dieser Type ausgeführte Druckwerk. Die erste Seite dieses Heftes mit grün gedruckter Initiale und Leisten gibt ein geradezu wundervolles kräftiges Seitenbild. Im folgenden Jahre wurde dann in der Huppschen Schrift gedruckt eine Abhandlung von Dr. Friedrich Schneider: „Ostasien und mittelalterliche Kunstgebilde“ (Druck von Philipp von Zabern in Mainz, 1901). Das reizende kleine Heft genügt allen Anforderungen der Druckästhetik und liefert einen vollgültigen Beweis, wie weniger Mittel es bedarf, um ein künstlerisches Druckwerk hervorzubringen. Ohne eines freilich geht es nicht, das ist der gute Geschmack.

Die Huppsche Schrift ist so schön, daß sie an sich, ohne Bildschmuck, eine künstlerische Wirkung erzielt; der Künstler hat in dankenswerter Weise eine ganze Reihe neuer Ornamente entworfen, im Charakter seiner neuen Schrift. Freilich wird sich die „Neudeutsch“ nicht für jeden Druck eignen, nach ihrem ganzen Charakter paßt sie am besten für den Neudruck älterer deutscher Literaturwerke, für historische, wissenschaftliche Bücher oder für Festschriften und Adressen. Für moderne schönwissenschaftliche Bücher wird nach meiner Empfindung eine andere Schrift vorzuziehen sein. Deshalb

ist die Wahl einer kleinen Erzählung von Guy de Maupassant „Eine Künstler-Soirée", die die Schriftgießerei Genzsch & Heyse als Druckprobe in der Huppschen Schrift hat setzen lassen, nicht glücklich zu nennen. Aber wenn man die deutsche Bibel in großem Format in dieser Schrift drucken lassen wollte – und zwar nur den Text, ohne die den Leser immer störenden und für den Laien ganz überflüssigen Verweisstellen bei jedem Verse – so hätte man, glaube ich, einen Bibeldruck von so großartiger Wirkung, wie wir ihn seit Luthers Zeit nicht mehr gehabt haben. ◇

Außerordentlich glücklich war die Wahl der Huppschen Schrift für das Ende vorigen Jahres herausgegebene Evangelische Gesangbuch für Elsaß-Lothringen (Verlag von Heitz in Straßburg, Druck von Ph. v. Zabern in Mainz). Hupp hat dafür auch selbst die Titelblätter, die kleinen Porträts der bekanntesten Liederdichter, die Initialen, Vorsatzpapier und Einband gezeichnet. So ist es ein köstliches, einheitliches Druckwerk geworden. ◇

Ich komme nun zu den neuen Erzeugnissen der Rudhardschen Gießerei in Offenbach am Main, die außer mehreren vortrefflichen Neuformungen älterer Schriftarten seit dem vorigen Jahre mit drei künstlerischen neuen Schriften auf den Plan getreten ist: mit der „Walthari" von Heinz Koenig und mit den nach den entwerfenden Künstlern genannten Schriften „Eckmann" und „Behrens". Alle drei Schriften sind im Charakter der „deutschen" Schrift gehalten, ohne an die verschnörkelten Züge der Fraktur anzuknüpfen. ◇

Die „Walthari" von dem Schriftzeichner Heinz Koenig in Lüneburg steht, wenn man sie in die bekannten Schriftarten einreihen will, mit ihrem breiten, runden Ductus der Schwabacher am nächsten. Es ist eine wohlgebildete Buchschrift von kräftig schwarzer



Wirkung, in ihren einzelnen Typen gut ausgeglichen und infolge der Breite der Buchstaben leicht lesbar, nur in einzelnen der Versalien noch zu sehr verschnörkelt. Wie schön die Typen der „Walthari" zu einander stehen, ein wie ebenmäßiges Satzbild sie ergeben, sieht man an der kleinen Schrift „D. Johann Dietenbergers Bibeldruck" von Dr. Friedrich Schneider. Dieses Büchlein mit seinen wenigen Quartseiten ist ein typographisches Kabinettstück von großen Feinheiten. „Es bietet", wie es in dem Vorwort heißt, „Freunden der Druckkunst im begrenzten Rahmen das Beispiel einer streng geschlossenen Druckanordnung im engen Zusammenhang mit den bildlichen Beigaben, unter Wahrung des Farbenwertes zwischen Satz und Bild". Nach den Angaben Heinrich Wallaus, des kunstsinnigen Mainzer Typographen, und unter Mitwirkung des Inhabers der Rudhardschen Gießerei Karl Klingspor ist das Büchlein in der Rudhardschen Gießerei gesetzt und bei Schirmer & Mahlau in Frankfurt am Main gedruckt worden. Die Type ist, wie schon gesagt, die Walthari, die Bilder sind die Holzschnitte und Initialen aus der Dietenbergerschen Bibel vom Jahre 1534. Wie der Titel gesetzt ist, wie die Zeilen angeordnet, wie die Bilder eingefügt sind, wie der Satz ausläuft, wie die Anmerkungen und die Seitenzahlen gestellt sind, das alles zeugt von einem erlesenen Geschmack, der sich an unseren besten Drucken aus der Gotik und Renaissance geschult hat. Die Holzschnitte sind bald in die Mitte der Seite, bald an den oberen Rand, bald oben und unten, immer so eingestellt, daß die Bilder auf den zwei gegenüberstehenden Seiten sich entsprechen. Die erläuternden Beischriften sind mit großem Geschick über, unter oder zwischen die Bilder gesetzt, jedesmal so, daß das geschlossene Bild der Seite dadurch am wenigsten unterbrochen oder gestört wird. Der Textsatz zeigt keine Unterbrechung durch Absätze, sondern

ist fortlaufend gesetzt. Die Absätze sind sehr hübsch und durchaus genügend durch ein Spatium und ein kleines Zierstück in Form einer Blume markiert. Nach ihrem altertümlichen Charakter wird die Walthari=Schrift ebenso wie die Huppsche Schrift in wissenschaftlichen Büchern ihre beste Verwendung finden. ◇

Ganz modern dagegen ist die neue Schrift, die Otto Eckmann für die Rudhardsche Gießerei gezeichnet hat, eine geniale künstlerische Leistung. An einer anderen Stelle dieses Buches wird Eckmanns ganzes Schaffen für das Buchgewerbe besprochen und dabei seine neue Druckschrift eingehend charakterisiert. Es sei mir erlaubt, auf jene Stelle zu verweisen und hier nur ein paar Worte über die Anwendung dieser Schrift für den Druck von Büchern zu sagen. ◇

Der erste, der ein Buch in der Eckmann=Schrift drucken ließ, war wieder Eugen Diederichs; es ist die Abhandlung „Der Schauspieler" von Max Martersteig. Es folgte die Broschüre von Otto Eckmann „Der Weltjahrmarkt Paris 1900" im Verlage von S. Fischer in Berlin. Beide Bücher sind bei Breitkopf & Härtel gedruckt. Sehr hübsch ist in dem ersteren das Eckmannsche Ornamentstückchen als Kopfleiste verwendet, die zugleich die Seitenzahlen einfaßt, und dasselbe kleine Zierstück dient originell als Gedankenstrich und als Parenthese. In dem zweiten Büchlein dient es dagegen als Füllstück für den Zeilenausgang und =Eingang bei den Abbrüchen. Eckmann hat ja glücklicherweise, ebenso wie Hupp dafür Sorge getragen, daß dem Buchdrucker auch das zu seiner Schrift passende Buchornament zur Verfügung steht, er hat selbst eine reiche Auswahl typographischer Ornamente entworfen. Seine Schrift ist eben so ganz aus dem modernen Ornament hervorgegangen, daß sich andere Ornamente mit ihr nicht hätten zusammenstellen lassen. ◇

Es will mir scheinen, als ob Diederichs mit seinem Büchlein darin nicht das Richtige getroffen habe, daß er die Eckmann-Schrift in matter grauer Farbe drucken ließ; es sieht aus, als ob ein Schleier über die Seiten gebreitet wäre. Die Schrift kommt in Schwarzdruck oder in kräftigen vollen Farben zu bester Wirkung. Ein ausgezeichneter Einblattdruck der „Steglitzer Werkstatt“, ein Prospekt der Werkstatt, ist in Eckmann-Schrift mit dunklem Braun auf rehbraunem Papier gedruckt, und auf einem Musterblatt der Rudhardschen Gießerei sah ich eine sehr wirkungsvolle Anwendung der „Eckmann“ in sattem Blau. Das zu der Schrift gehörige Ornament von Eckmann wirkt dagegen in Schwarzdruck oder in kräftigen Farben leicht zu schwer; es muß in matten Tönen gedruckt und überhaupt sehr sparsam verwendet werden, damit es den Schriftsatz nicht erdrückt.

In geschmackvoller Weise ist beides, die Type und das typographische Ornament in dem Eckmann-Sonderheft des „Archivs für Buchgewerbe“ (Band 39, 1902, Heft 8) verwendet worden.

Niemand wird leugnen können, daß die Eckmann-Schrift in ihren Formen neu, eigenartig, charakteristisch ist. Trotzdem ist sie leider schon geist- und gewissenloser Nachahmung anheimgefallen, vor der hiermit gewarnt sei, wenngleich demjenigen, der die schönen Schriftformen Eckmanns in sich aufgenommen hat, die plumpe Nachbildung doch sogleich als solche in die Augen springt. Durch derartige Freibeuterei der Konkurrenz werden bedauerlicherweise diejenigen Schriftgießereien, die es ernst nehmen mit ihrem Schaffen und für selbständige künstlerische Entwürfe viel Geld und redliche Mühe aufwenden, schwer geschädigt.

Die Rudhardsche Gießerei hat in reger Unternehmungslust in demselben Jahre noch eine dritte neue Künstlerschrift, die Peter Behrens

entworfen hat, schneiden lassen. Zum erstenmal ist diese neueste Schrift für das Festspiel zur Eröffnung der Ausstellung der Darmstädter Künslerkolonie verwendet worden (gedruckt in der Rudhardschen Gießerei), und fast gleichzeitig für die größere Darmstädter Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“ (Druck und Verlag der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München). ◇

Die Schrift von Behrens hat, wenn wir nach Ähnlichkeiten suchen wollen, im Charakter der Schriftzüge am meisten Ähnlichkeit mit der Schillerschen Type, aber sie ist nicht so eckig wie diese und sieht schlanker und leichter aus, weil die Striche nicht so stark und daher die Öffnungen in den Buchstaben größer sind. Ihre schlichten Züge sind klar und die Wortbilder schnell zu überschauen. Ich habe das Gefühl, als ob die Augen, die an die bisherigen Schriften gewöhnt sind und Zeit gebrauchen, sich in die anderen neuen Künstlerschriften hineinzulesen, beim Lesen der Behrensschrift gar keine Schwierigkeiten haben können. Betrachtete man die Buchstaben zuerst im einzelnen, so fiel die Originalität ihrer Formen nicht sonderlich in die Augen, aber als man sie, besonders in den größeren Graden, im fortlaufenden Satz vor Augen hatte, wurde man ihrer schlichten Schönheit und ihres monumentalen Zuges sofort gewahr. Vollends wenn wir das Satzbild einer der besseren älteren Schriften in ähnlichem Charakter zum Vergleich daneben halten, zeigt sich auf einen Blick der mit der „Behrens“ gewonnene Fortschritt. ◇

In der Größe, in der die Type in den beiden Darmstädter Festschriften gedruckt vorliegt, ist sie von sehr vornehmer Erscheinung, recht für eine Festschrift geeignet. Die Verse des Darmstädter Festspiels sind schwarz gedruckt, dazwischen stehen in besonderen Zeilen die Namen der auftretenden Personen in roten Versalien. Die

Schwierigkeit, die Namen der Personen im dramatischen Dialog dekorativ anzuordnen und aus den Worten der Dichtung leicht kenntlich herauszuheben, ist hier mit Geschmack gelöst. In der größeren Festschrift ist der gleichfalls von Behrens entworfene ornamentale Schmuck der Seiten ähnlich wie in dem früher erwähnten Buch des Künstlers „Feste des Lebens". Die Umrahmungen, die an Van de Veldes Dekorationsstil erinnern, schließen auch hier wieder die beiden gegenüberstehenden Seiten zu einem Ganzen zusammen. Sie sind braun gedruckt und ziehen die roten Seitenzahlen in den äußeren Ecken mit ein. Ganz vortrefflich gelungen sind die beiden ersten Seiten des Buches: zur Linken das umrahmte Porträt des Großherzogs von Hessen, nach einem ausgezeichneten Gemälde von Behrens in Lichtdruck reproduziert, und rechts von verschlungenen Linien eingefaßt der klare typographische Titel. Hier sehen wir eine glückliche Lösung, wie man Porträttafeln, die gewöhnlich die einheitliche künstlerische Wirkung eines Buches zerreißen, zu dem Ganzen in Beziehung setzen kann. Die Bildtafeln sind am Ende des Buches zusammengestellt. ◇
Diederichs hat es sich wieder nicht nehmen lassen, uns zuerst die Behrens-Type in dem kleineren Grade als Werkschrift vor Augen zu führen. Die Broschüre von Fritz Wolff „Verantwortung und Kunstkritik" (1901) ist ganz einfach, aber mit feinem Geschmack von Poeschel & Trepte in Leipzig in der Schrift von Peter Behrens gedruckt worden. Nur eins scheint mir dem Drucker nicht geglückt zu sein: die Doppellinie unter dem Druckspiegel jeder Seite. Sie hat offenbar den Zweck, den leeren Raum neben der am äußeren Rande angebrachten Seitenzahl zu füllen. Die Seitenzahl ist aber an sich schon in einem zu großen Grade gesetzt und wird nun durch die Doppellinie über Gebühr herausgehoben. Auch

gibt die doppelte Linie der Druckseite meines Erachtens einen unmotivierten Abschluß. Anders wäre es gewesen, wenn durch eine zweite Doppellinie über der Kolumne der Druckspiegel auch seinen oberen Abschluß erhalten hätte. ◇

Das der Kunst Peter Behrens' gewidmete Sonderheft der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration" (vom Januar 1902) hat der Verleger Alexander Koch in Darmstadt, der verdienstvolle Förderer der neuen Kunst, nicht nur in der Behrens-Type drucken lassen, sondern er hat auch die Textabbildungen für dieses Heft von dem Künstler selbst zeichnen lassen. Dadurch bekommt das höchst geschmackvolle Heft für uns ein besonderes Interesse. Denn der Künstler hat diese Textbilder in Linienmanier mit kräftigen Strichen gezeichnet, so daß sie mit den starken Strichen seiner Typen zu einer einheitlichen Wirkung zusammengehen. Ebenso sind die Bilder nach künstlerischen Gesichtspunkten in den Text eingefügt und bilden einen Schmuck der Seite. Alle größeren in Netzätzung ausgeführten Reproduktionen nach kunstgewerblichen Arbeiten von Behrens sind hinter dem Text zusammengestellt. Man kann das ganze Heft den Verlegern illustrierter Zeitschriften und illustrierter Bücher in jeder Beziehung als Vorbild empfehlen. In der Art, wie Bilder in den Text eingerückt werden, wird noch viel gesündigt; in den reich illustrierten Monographien und Aufsätzen, die dank den Fortschritten der Reproduktionsverfahren immer häufiger werden, muß sich der bedauernswerte Leser den Text, der doch zum Lesen geschrieben und gedruckt ist, oft zwischen den Bildern mühsam zusammensuchen und verliert bei diesem Suchen den Zusammenhang des Geschriebenen. ◇

Ein neues, ebenfalls in Behrens-Schrift gedrucktes, die Kunst Bruno Möhrings behandelndes Sonderheft der „Berliner Architekturwelt"

(Verlag von Ernst Wasmuth, Berlin), auch das schon erwähnte Eckmann-Heft des „Archivs für Buchgewerbe“ seien nach dem eben Gesagten rühmend hervorgehoben.

Das ausgehende Jahr 1902 hat uns — schon mit der Jahreszahl 1903 — noch ein schönes Buch in der Behrens-Schrift gebracht: Manfred, Tragödie in vier Aufzügen von Georg Fuchs, verlegt bei Arnold Bergstraeßer, gedruckt in der J. C. Herbertschen Hofbuchdruckerei, beide in Darmstadt. Das Drama erscheint in einem Gewande, wie wir es bei dieser Literaturgattung bisher nicht kannten. Es ist in großem Quartformat auf vortreffliches kräftig rauhes Büttenpapier gedruckt. Einfach und vornehm, wie der dunkelviolette Umschlag mit seiner kräftigen Vignette und dem einen Worte Manfred in monumentalen Lettern, ist die ganze Ausstattung des Buches.

Das Werk ist aus einem Gusse, weil beides, Schrift und Buchschmuck, von demselben Künstler, von Peter Behrens, gezeichnet sind. Der Buchschmuck besteht in Vignetten auf dem Umschlag, auf dem Titel, vor und nach jedem der vier Aufzüge und in einer schmalen Leiste, die sich am unteren Rande jeder Seite wiederholt. Behrens hat diese Kopfleisten und Schlußstücke in strenger, herber Linienzeichnung entworfen, in rechteckig gebrochenen Linien stark stilisiert. Aber gerade diese Stilisierung paßt wundervoll zu der Linienführung seiner Typen. Von monumentaler Wirkung ist besonders die Leiste mit den beiden schleichenden Tigern, die den zweiten und den vierten Aufzug einleitet und in größerer Wiedergabe den Umschlag schmückt. In ein ausgespartes Schild ist darin gut dekorativ hier der Autorname, dort die Überschrift eingedruckt. Die als unterer Abschluß der Seite verwendete, für diesen Zweck etwas zu schwere Leiste schließt den Titel des Dramas und die Seitenzahl mit ein.

Sie scheint mir bis zu Seite 25 falsch eingesetzt zu sein. Die zwei Leisten auf den gegenüberstehenden Seiten sollen sich offenbar symmetrisch gegenüberstehen, wie es von der 26. Seite an der Fall ist.

Im Text sind die Namen der sprechenden Personen in Versalien gesetzt, etwas vor die Verse vorgerückt und damit genügend und doch nicht beim Lesen störend herausgehoben.

Man möchte wünschen, daß Prachtwerke von so durchgebildeter künstlerischer Ausstattung statt der sogenannten „Prachtwerke" mit aufdringlichen unkünstlerischen Illustrationen und überladenem Schmuck beim deutschen Publikum ihre Bewunderer und Käufer finden möchten.

Noch einmal muß ein Zeitschriften-Heft hier erwähnt werden. Nämlich vor der Hand können wir uns von den künstlerisch außerordentlich hochstehenden Leistungen der Druckerei der „Steglitzer Werkstatt" nur aus einem Zeitschriften-Heft, noch nicht aus einem Buch eine Vorstellung machen. Das August-Heft der Zeitschrift „Moderne Reklame" ist von der Steglitzer Werkstatt gedruckt worden. Es gibt uns einen Begriff nicht nur von dem Satzarrangement und der Drucktechnik, sondern in seinen Abbildungen auch von der künstlerischen Begabung der drei Leiter der Steglitzer Werkstatt, der jungen Künstler Georg Belwe, Fritz Hellmut Ehmcke und F. W. Kleukens. Die Art, wie hier die Behrens-Schrift verwendet und gelegentlich mit der Römischen Antiqua von Genzsch & Heyse in Einklang gebracht wird, wie im zweispaltigen Satz die Zeilen angeordnet sind, in feiner Abmessung die Kolumnen zu den Rändern stehen, wie die Überschriften und Kopftitel angeordnet sind, wie die Bilder in Schwarzdruck und Farbendruck in das Bild der Seite eingefügt, wie die Unterschriften darunter gesetzt sind, wie Vorwort und

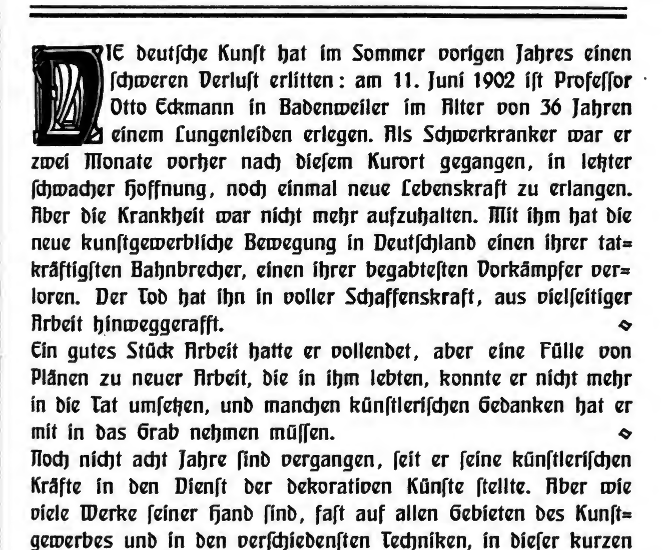
Inhalt und schließlich wie die Annoncen gesetzt und mit charakter=vollen Vignetten verziert sind, alles das ist Kunst im Buchdruck. Bei größter Einfachheit im typographischen Arrangement und ruhi=ger Klarheit in den Formen ist jede Zeile geschmackvoll gesetzt und in ihrer Wirkung zum Ganzen berechnet. Wo solcher Art in echt künstlerischem Geiste gedruckt wird, da werden die Zeiten der alten Meister des Buchdrucks lebendig in moderner Auffassung. ◇ Von dem ersten Buch, das unter der Presse der Steglitzer Werkstatt liegt und im Auftrage des kunstsinnigsten unter den deutschen Verlegern noch in diesem Jahre erscheinen soll, dürfen die Freunde der Buchkunst füglich etwas Ausgezeichnetes erwarten. ◇

Aus den besprochenen Werken läßt sich ersehen, wie viel frisches Leben die neue Kunstbewegung innerhalb weniger Jahre in das deutsche Buchgewerbe gebracht hat. Die Technik war wohl im deutschen Buchdruck und in den graphischen Verfahren auf der Höhe gewesen, aber die Kunst hatte auf diesem Gebiete lange geschlum=mert. Wir wollen nun unsere Bücher wieder künstlerisch ausstatten in dem Sinne, daß Schrift, Druckeinrichtung und bildlicher Schmuck, auch das Druckpapier, der Vorsatz und der Einband übereinstimmen, so daß die Bücher einheitliche Kunstwerke werden wie in früheren Zeiten. Was in dieser Absicht und in dieser Einsicht geschaffen worden ist, bedeutet noch keinen Höhepunkt der deutschen Buch=kunst, es sind nur Anfänge, Keime die in die Breite und in die Höhe wachsen sollen. Neben manchem glücklich Gelungenen sehen wir eine ganze Reihe von Versuchen, die zu neuen Versuchen und zu neuen Lösungen künstlerischer Fragen anregen werden. Die schaffenden Künstler sind, wie wir gesehen haben, im Buchgewerbe fleißig und mit vollem Interesse an der Arbeit, an künstlerischen

Druckschriften ist jetzt auch kein Mangel mehr, — an den Buchdruckern ist es nun, das vorhandene reiche Material richtig und mit Geschmack gebrauchen zu lernen, und — was für die gedeihliche Entwicklung der deutschen Buchkunst wohl noch wichtiger ist — die deutschen Verleger sollten den wenigen ihrer Fachgenossen, die mutig und unbeirrt vorangegangen sind in der wahrhaft künstlerischen Ausstattung ihrer Verlagswerke bald mehr und mehr nacheifern zum Nutzen der deutschen Kunst. ◇

Das gibt den Werken des Buchdrucks erst die rechte künstlerische Einheit, wenn Künstler, Drucker und Verleger sich zum Bund die Hand reichen und gemeinsam schaffen, wie es in den alten Zeiten so oft der Fall gewesen ist.

Erweiterter Abdruck des illustrierten Aufsatzes in „Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie“. Verlag von Artaria & Co. in Wien. Jahrgang 5, 1902, Heft 2.



DIE deutsche Kunst hat im Sommer vorigen Jahres einen schweren Verlust erlitten: am 11. Juni 1902 ist Professor Otto Eckmann in Badenweiler im Alter von 36 Jahren einem Lungenleiden erlegen. Als Schwerkranker war er zwei Monate vorher nach diesem Kurort gegangen, in letzter schwacher Hoffnung, noch einmal neue Lebenskraft zu erlangen. Aber die Krankheit war nicht mehr aufzuhalten. Mit ihm hat die neue kunstgewerbliche Bewegung in Deutschland einen ihrer tatkräftigsten Bahnbrecher, einen ihrer begabtesten Vorkämpfer verloren. Der Tod hat ihn in voller Schaffenskraft, aus vielseitiger Arbeit hinweggerafft. ◇

Ein gutes Stück Arbeit hatte er vollendet, aber eine Fülle von Plänen zu neuer Arbeit, die in ihm lebten, konnte er nicht mehr in die Tat umsetzen, und manchen künstlerischen Gedanken hat er mit in das Grab nehmen müssen. ◇

Noch nicht acht Jahre sind vergangen, seit er seine künstlerischen Kräfte in den Dienst der dekorativen Künste stellte. Aber wie viele Werke seiner Hand sind, fast auf allen Gebieten des Kunstgewerbes und in den verschiedensten Techniken, in dieser kurzen Spanne Zeit entstanden! Es äußerte sich in seiner mannigfaltigen Tätigkeit eine Willenskraft, eine Schaffensfreude und eine Produktivität, die uns, wenn wir diesen Zeitraum von acht Jahren überdenken und die Fülle der von ihm vollendeten Arbeiten überschauen, wahrhaft staunen macht. ◇

Nachdem er sich mit seiner Kunst siegreich durchgerungen, nachdem er in weiteren Kreisen, auch in solchen, die anfänglich seiner Kunst fremd gegenüber gestanden hatten, Anerkennung für sein Schaffen gefunden hatte, und als nun die Aufträge sich mehrten und häuften, entfaltete er in den beiden letzten Jahren – außer

seiner Lehrtätigkeit, mit der er es wahrhaft ernst nahm — eine solche geradezu fieberhafte Tätigkeit, daß man annehmen muß, es stand ihm in dieser Zeit schon klar vor Augen, welcher Art seine Krankheit war. Er wollte mit Anspannung aller Kräfte noch so viel als irgend möglich war, von seinen künstlerischen Ideen zur Ausführung bringen und der Nachwelt übermitteln. Als ihn in Berlin die schwere Krankheit bereits an das Bett fesselte, hat er noch unablässig sich mit Entwürfen beschäftigt, Skizzen zu Papier gebracht und mit Kunsthandwerkern und Industriellen die Ausführung besprochen und geleitet. Und es bewegt uns das Herz, wenn wir aus den Mitteilungen seines Arztes hören, wie ihn das „große Blütenmeer des Frühlings", das er in Badenweiler noch schauen und genießen durfte, zu einer Frühlingslandschaft begeisterte, deren schöne Idee er seinem ärztlichen Berater anvertraute, an deren Skizze er bis in die letzten Tage seines Lebens zeichnete, bis der Tod seiner tatgewohnten Hand den Zeichenstift entnahm und ihn sanft von seinen schweren Leiden erlöste. ◇

An dieser Stelle soll nur eine Seite der künstlerischen Tätigkeit Otto Eckmanns zusammenfassend betrachtet werden, seine graphischen Arbeiten und seine Leistungen für die verschiedenen Zweige des Buchgewerbes. Indessen würde das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit allzu unvollkommen werden, wenn nicht auch ein kurzer Überblick über sein Leben, seine künstlerische Entwickelung und seine Gesamttätigkeit gegeben würde. ◇

Otto Eckmann wurde am 19. November 1865 in Hamburg als der Sohn eines Kaufmanns geboren. Er wurde zunächst für den Beruf des Vaters vorgebildet, konnte es aber doch durchsetzen, die Künstlerlaufbahn zu beschreiten, denn dazu allein hatte er Neigung.

Zu künstlerischer Ausbildung besuchte er zuerst die Kunstgewerbe-schule in Nürnberg und dann die Kunstakademie in München. Seine ersten Gemälde, pleinairistische Landschaften und Figuren-bilder wurden im Anfang der 90er Jahre in München ausgestellt. Mit einem 1893–94 ausgeführten Gemälde-Cyklus, der die vier Lebensalter zum Vorwurf hatte, errang er im Jahre 1895 auf der internationalen Kunstausstellung in München die goldene Medaille. ◇

Schon vor diesem Erfolg liegt als ein Wendepunkt in seiner künst-lerischen Entwickelung der Entschluß, sich der dekorativen Kunst zuzuwenden. Äußerlich dokumentierte er diesen Entschluß damit, daß er – mit Ausnahme des Lebensalter-Cyklus – seine ganzen Bilder, zwanzig an der Zahl, im November 1894 bei Rudolf Bangel in Frankfurt öffentlich versteigern ließ. ◇

In dem Vorwort des Auktionskataloges hat Eckmann selbst in launiger, spöttischer Weise sich über die Versteigerung seines „künst-lerischen Nachlasses", wie er es nennt, ausgelassen. Er sagt: „Da sich mein künstlerischer Nachlaß im Laufe der Jahre in etwas platz-raubender Weise vermehrt hat, sehe ich mich veranlaßt, denselben schon jetzt bei Lebzeiten in Auktion zu geben, wodurch mir erstens Raum zu weiterem Nachlaß wird, und zweitens das seltene Glück zufällt, mein eigener Erbe zu sein." ◇

Nun lag also das Alte abgeschlossen hinter ihm und er warf sich mit der ihm eigenen Energie auf das neue Gebiet, auf das ihn seine Begabung drängte. ◇

Nimmt man auf seinen Gemälden schon eine dekorative Verein-fachung der Erscheinungen der Natur und eine auf das Dekorative hinzielende Darstellungsart wahr, so ging er nun bei den Japanern in die Lehre und versuchte sich in Farbenholzschnitten in der eigen-

artigen Technik der japanischen Künstler. Direktor Brinckmann in Hamburg vermittelte ihm die Kenntnis der japanischen Kunst und führte ihn in die Formensprache und in die Technik des japanischen Farbenholzschnitts ein. Wir werden später sehen, wie er daran anknüpfte und in seinen Holzschnitten doch Originelles, Eigenes gab. ◇
Mit ornamentalem Buchschmuck trat Eckmann zuerst 1895 hervor im „Pan" und hernach in der Münchener „Jugend" 1896 und 1897. Auf der Münchener Kunstausstellung von 1897 hatte er mit seinen kunstgewerblichen Arbeiten, Scherrebeker Wandteppichen, Knüpfteppichen und schmiedeeisernen Leuchtern, den ersten großen Erfolg. Zum Oktober desselben Jahres wurde er als Lehrer der ornamentalen Malerei an die Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbe-Museums berufen und entfaltete hier mit lebhafter Freude an der Entwickelung der neuen dekorativen Kunst und mit liebevoller Hingabe an seine Schüler und Schülerinnen eine segensreiche Lehrtätigkeit, die leider allzubald durch seine Krankheit gehemmt und ganz unterbrochen wurde. Sein großes Talent zum Unterrichten zeigte sich bald, und ich höre ihn noch mit Begeisterung davon sprechen, wie gut seine Schüler auf seinen neuen Pfaden kunstgewerblicher Betätigung ihm zu folgen verständen. Kein Wunder, daß sie mit voller Hingabe und mit Liebe an ihrem Lehrer hingen. Von Nachahmungen nach älteren Stilperioden und von dem Zusammensuchen neuer Entwürfe aus so und so viel Vorlagen wollte er in seiner Klasse nichts wissen, ihm lag am Herzen, daß die Schüler im engen Zusammenhange mit der Natur blieben und aus der Natur sich neue Motive für ihre dekorativen Aufgaben suchten, so wie er es selbst tat. ◇
Sein Lehramt füllte aber nur einen Teil seiner Tätigkeit aus, er war zugleich unablässig selbst schaffend an der Arbeit. Die kunst-

gewerblichen Arbeiten, die er in München begonnen hatte, setzte er in Berlin fort und erweiterte sein Arbeitsfeld fortwährend, indem er auf immer neuen Zweigen des Kunsthandwerks tätig war. Hätte Eckmann länger schaffen können, so hätte er gewiß keine kunstgewerbliche Technik unversucht gelassen. Aber er ging niemals an eine Arbeit auf einem für ihn neuen gewerblichen Gebiet heran, ohne vorher das Material genau kennen gelernt und die Technik seiner Bearbeitung eingehend studiert zu haben. Infolgedessen sieht man auch allen seinen Arbeiten an, daß er volles Verständnis hatte für das gute, reine, unverfälschte Material und daß er die Bedingungen und auch die Grenzen der Technik kannte. ◇
Mit graphischen Arbeiten hatte seine dekorative Tätigkeit begonnen, wir werden im Verlauf dieses Aufsatzes sehen, daß er sich auf jedem Gebiet des ganzen Buchgewerbes betätigte. Ein naheliegendes Gebiet der Flächenverzierung ist die Weberei; wir haben textile Arbeiten nach Entwürfen von Eckmann in verschiedenstem Material und in verschiedenen Techniken: die gewirkten wollenen Gobelins der Scherrebeker Bildwirkerei — darunter den weit in der Welt bekannt gewordenen Schwanen-Vorhangteppich —, Knüpfteppiche der Vereinigten Smyrna-Teppich-Fabriken, Leinendamastwebereien, Möbelstoffe, seidene Kleiderstoffe, bedruckte Cretonnes und Velvets. ◇
Schon in München hatte Eckmann sich das Schurzfell vorgebunden, an den Amboß gestellt und das Eisen für seine Beleuchtungskörper schmieden gelernt, in Berlin entwarf er weitere schmiedeeiserne Geräte. Wir kennen seine eisernen Hängelampen und Wandarme für elektrisches Licht, seine Tischleuchter für Wachskerzen, seine geschmiedeten Blumenkübelständer. Andere Lampen sind in Kupfer, Messing und Bronze ausgeführt. Nach seinen Zeichnungen wurden Porzellanvasen in Bronze montiert. Für Eisenguß entwarf er

mehrere Öfen, Ofentüren und Heizungsgitter. Für die Ausführung in Silber entwarf er einen Tafelaufsatz für Blumenschmuck, einen Wanderpreis für Ruderregattas, eine Silberkassette, eine Schreibtischuhr und eine silbergefaßte kristallene Aschschale. Dazwischen kamen Entwürfe für dekorative Malerei unter dem Titel „Neue Formen" heraus. Für das Klubhaus des Ruderklubs „Wiking" in Nieder-Schönweide entwarf Eckmann schablonierte Wandmalereien; verschiedene Deckenfüllungen von ihm schmücken einen Raum des Modebazars Gerson, und in einem Salon in Guben malte er die Decke aus. Glasfenster-Kartons zeichnete er für das neue Gymnasium in Mannheim und für verschiedene Wohnräume. ◇

Villeroy & Boch führten Wandfliesen nach seinen Entwürfen aus. In Poterien mit überlaufenden Glasuren und in Gläserdekors hat er Versuche angestellt, ohne damit zum Abschluß zu gelangen. ◇

In den letzten Jahren mehrten sich die Aufträge zur Ausführung von Möbeln und ganzen Zimmereinrichtungen. Es sei nur hingewiesen auf die Einrichtung des Arbeitskabinetts des Großherzogs von Hessen, auf die Einrichtung seiner eigenen Wohnung in Berlin, den Musiksalon, der für Keller & Reiner ausgeführt wurde, und auf den Konzertflügel und die dazu gehörigen Stühle, Notenpulte und Notenständer für den neuen Konzertsaal der Kgl. Hochschule für Musik in Charlottenburg. ◇

Man sieht aus dieser Zusammenstellung, wie vielseitig und umfangreich das Schaffen Otto Eckmanns war. Das zeichnete alle seine Arbeiten aus, daß er vom ersten Entwurf an stets im Auge behielt, welche Bestimmung ein Gegenstand hatte. Es war sein oberster Grundsatz, daß Form und Ausführung dem Zweck des Gerätes vollkommen entsprechen mußten. Er hatte, was für die

Werke der Nutzkunst ein wesentlicher Faktor ist, einen stark ausgeprägten praktischen Sinn. ◇

Es darf auch nicht unerwähnt bleiben, daß er häufig, wenn er die künstlerischen Ideen, die seinen Werken zu Grunde lagen, darlegen wollte, zur Feder griff. In manchen Zeitschriften-Artikeln legte er die Grundgedanken der neuen kunstgewerblichen Bewegung schriftlich nieder, für die Kataloge und Prospekte seiner Teppiche und Tapeten, seiner neuen Buchdrucktype schrieb er erläuternde Einleitungen, in einer Broschüre besprach er seine Eindrücke über die Pariser Weltausstellung von 1900, in Tageszeitungen verfocht er die Angriffe anderer auf die Originalität seiner Werke. Er schrieb in einem stark persönlichen Stil, manchmal ließ er sich in gereizter Stimmung fortreißen, weiter zu gehen als er wollte, es fehlte ihm hier und da an kühler Abwägung der Tatsachen und an einem sachgemäßen Urteil. Man soll den Künstler gewiß nicht nach diesen schriftlichen Auslassungen beurteilen, aber sie gehören doch mit zu einem vollständigen Bild seiner Persönlichkeit: es drängte ihn, das auch in Worten auszusprechen, wofür er lebte und strebte. ◇

Seine dekorative Tätigkeit begann Eckmann, wie schon angedeutet wurde, mit graphischen Arbeiten, und nach der Zahl seiner Werke nehmen seine graphischen Blätter, und im weiteren Sinne seine buchgewerblichen Arbeiten überhaupt, den ersten Platz in seinem künstlerischen Schaffen ein. ◇

Als er die Wunder der japanischen Farbenholzschnitte kennen gelernt hatte, ging er sogleich daran, ihre Technik und ihre Ausdrucksmittel für seine Kunst zu verwerten. Die ersten Holzschnitte, mit denen er hervortrat, sind die beiden Schwanenbilder, Schwäne auf schwarzem Wasser und Schwäne auf blauem Wasser. Er schnitt

die Zeichnung ganz in der Art der Japaner in Langholz, schnitt so viele Platten, als für die Farben nötig waren, färbte die Platten selbst ein und druckte die Abzüge eigenhändig, so wie es die japanischen Holzschnittkünstler auch machten, mit dem Reiber auf feinstes japanisches Papier. Zu welchen diskreten Wirkungen man beim Farbenholzschnitt mit dem Handdruck gelangt, dessen wird man erst gewahr, wenn man einen solchen Handdruck des Künstlers mit einem maschinenmäßig hergestellten Abzug vergleicht. Der Künstler betrat mit diesen ersten Blättern in der japanischen Technik ein in Deutschland noch nicht betretenes Gebiet, und wir müssen ihm unsere Bewunderung zollen, daß ihm gleich seine ersten Versuche so ausgezeichnet gut gelangen. ◇

Wir gewahren in den Schwänen auf schwarzem Wasser die japanische Art, die Natur zu sehen, zu vereinfachen, zu stilisieren – die Bewegung in dem Wasser, der Widerschein der Schwäne im Wasser ist ganz japanisch stilisiert –, und doch sind die Schwäne selbst nach der eigenen Naturbeobachtung des Künstlers gezeichnet. Der Hauptreiz des schönen Blattes liegt in dem fein abgewogenen Kontrast der blendend weißen Schwäne zu dem dunklen Wasser und in den tiefen Farben auf dem weichen schimmernden Grunde des japanischen Papiers. War das Motiv in diesem Blatte die Ruhe der schönen Tiere auf dem stillen Wasser, so zeigt das zweite Blatt das Motiv lebhafter Bewegung auf leise bewegtem Wasser. Auf hellblauem, leicht gekräuselten Wasserspiegel schwimmt das Schwanenmännchen in schneller Bewegung mit gesträubtem Gefieder dem Weibchen nach. Hier hat sich der Künstler mehr frei gemacht von seinen japanischen Vorbildern, seine eigene Hand ist deutlicher zu spüren. Die Schwäne sind wundervoll gezeichnet, besonders schön sind die Linien der Bewegung der Tiere. Die

Farbenstimmung ist hell, beides, das reine Blau – eine Lieblingsfarbe Eckmanns – und das blendende Weiß sind von großer Leuchtkraft. Beide Blätter sind mit drei Farben gedruckt, mit Schwarz, Blau, Rot. Die Verschiedenheit in der Gesamtwirkung ist im wesentlichen dadurch erzielt, daß bei dem einen das Schwarz, bei dem anderen das Blau vorherrscht. Gleich in diesen ersten graphischen Blättern des Künstlers dokumentiert sich sein eminent feiner Farbensinn.

Sein dritter Holzschnitt „Schwertlilien", in Schwarz und Gelb gedruckt, erschien 1895 als Kunstbeilage zum „Pan". Das nächste Blatt, in zwei Farben gedruckt, erschien ebenfalls im „Pan" als Beilage zum zweiten Jahrgang. Es sind die köstlichen drei grauschwarzen Nachtreiher, die melancholisch in dem von der Abendsonne blutrot beleuchteten Wasserspiegel stehen. Das leuchtende Rot ist von wunderbarem Effekt. Einen weiteren Farbenholzschnitt von ihm, den Mondschein auf dem Wasser, brachte das Jahr 1897. Auf graugrünem Wasser spiegelt sich das weiße Licht des Mondes. Ganz im Vordergrunde wird ein Stück des Kahnes sichtbar, von dem aus sich das schöne Schauspiel bietet. Eine friedliche Stimmung geht von dem Bilde auf den Beschauer über.

Auch eine farbige Lithographie des Künstlers brachte der „Pan" in seinem ersten Jahrgange, betitelt „Wenn der Frühling kommt". Ein zartes nacktes Mädchen, mit Guirlanden geschmückt, schreitet durch die Frühlingslandschaft, in der die ersten Blumen der Wiese und die ersten Zweige knospen. Die überschlanke Mädchenfigur hat wenig Anmutiges, auch die Komposition des Ganzen besagt nicht viel; es ist eins seiner schwächeren Blätter. Wir werden noch weiter sehen, daß das Figürliche nicht seine starke Seite war, Eckmanns Begabung neigte ganz zum Ornamentalen.

Zwei andere Lithographien sind mir nur in schwarzgedruckten Probeabzügen bekannt. Die eine, ein sehr schönes Blatt vom Jahre 1894, stellt eine auf einer Höhe gelegene Denksäule dar, nach dem Dreikleeblatt der Randborde scheint es ein Bismarck-Denkmal zu sein. Der Denkmalsplatz, beschattet von dichtbelaubten Buchen, bietet einen weiten Blick auf einen Flußlauf mit Ortschaften am Ufer. Auf dem anderen, „Abend" betitelten Blatt steht ein nacktes Weib im Waldesschatten. Sie streckt voll Entzücken über das Naturschauspiel, das sich ihr bietet, der untergehenden Sonne die Arme entgegen. Auf beiden Blättern sind, ebenso wie auf einigen seiner Ölbilder und -Skizzen, die Bäume und Sträucher im Vordergrunde zu dekorativer Wirkung angeordnet. ◇

Seine ersten ornamentalen Entwürfe für Buchschmuck brachte der „Pan", und durch sie wurde der Künstler, dessen erste Holzschnitte bis dahin nicht vielen zu Gesicht gekommen waren, in weiteren Kreisen bekannt, wenn auch vorderhand nur in den Kreisen, die der neuen Kunstbewegung zugänglich waren. Es ist das unbestreitbare Verdienst der Leitung des „Pan", daß sie die Aufmerksamkeit auf diesen jungen Künstler lenkte, wie ja der „Pan" sich überhaupt zur Aufgabe machte, die neue Kunst, die allerorten sich zu regen begann, bekannt zu machen und zu fördern. Es war in der Tat etwas ganz Neues, etwas ganz Originelles, was Eckmann gleich vom ersten Heft des „Pan", vom Mai 1895, an in diesen Randleisten und Seitenumrahmungen gab. ◇

Warum waren nun diese Buchverzierungen Eckmanns etwas ganz Neues für uns? Weil er in ihnen abwich von allem konventionellen Ornament, was wir aus allen möglichen älteren Stilepochen überkommen und übernommen hatten, und weil er nach dem Vorbild der Japaner zur ornamentalen Verwertung naturalistischer

Naturformen, im besonderen der Pflanzenformen, überging, ähnlich wie gleichzeitig Hermann Obrist in seinen Stickereien. ◇
Die feine Beobachtung der Natur, das liebevolle Versenken in ihre Gebilde, das Studium des Wachstums der Pflanze hatte Eckmann von Japan gelernt, aber er kopierte nicht, er verarbeitete das Gelernte und gestaltete neu aus sich heraus. Er verwendete wieder einmal unsere heimische Flora für sein Pflanzenornament. Wir finden in seinen Ornamenten nicht nur die glänzenden Lilien, Tulpen, Rosen, sondern auch alle die bescheideneren Blumen, die im Walde, auf den Feldern und Wiesen wachsen: Krokus, Winden, Wicken, Kresse, Tausendschönchen, Rittersporn, Frauenschuh, auch Getreide, Farrenkräuter und Gräser u. a. m. ◇
Und wie sind diese Blumen und Blätter in die Rahmen und Leisten eingefügt! Mit sicherem dekorativen Raumgefühl ist jedes Plätzchen, jedes Eckchen gefüllt, ohne dem Bau der Pflanze, ihrer Eigenart in Wachstum und Bewegung irgendwie Gewalt anzutun. Darin zeigt sich eben die dekorative Meisterschaft, daß sich diese Pflanzen in den Raum eines Rahmens, einer Leiste, eines Zierbuchstabens so natürlich einfügen, als könnte es gar nicht anders sein. Meisterhaft ist auch immer die Verteilung von Schwarz und Weiß, oft ist nur durch die geschickte Verteilung der Massen eine gewisse farbige Wirkung erreicht. Aber hin und wieder ist auch schon in den Pan-Umrahmungen die Farbe herangezogen. ◇
Wie schön bewegt sind z. B. in der Umrahmung eines Gedichts die Lilien, die, an den schmalen Seitenrändern aufsteigend, ihre schweren Blütenkelche nach der Mitte zu neigen. Den schwermütigen Mädchenkopf von Welie zu dem Gedicht „Heimweh" von Bruckner umgibt Eckmann mit vollen gelben Tulpen, in der Randleiste zu dem Schluß des Gedichts liegt die Tulpen-

blüte am geknickten Stengel zu Boden, nur die Blätter ragen noch hoch. ◇

Aber er verwertet auch andere Formen als die Pflanzen zu diesen Seitenverzierungen. Gustav Falkes Gedicht „Das Tal der Flammen" ist von dunklen Flammen umgeben, die von unten um den Rand emporzüngeln, oben sehen wir in schwarzen Konturen die unbeweglichen Berge düster ragen, darüber steht lichtes Gewölk am Himmel. Auf einer anderen Umrahmung stehen seitlich zwei schlanke Kandelaber, von leichten Blumenguirlanden umwunden, die sich unten vereinigen, während die Rauchwolken, die von den festlichen Feuern der Kandelaber aufsteigen, in leichtem Linienspiel sich oben ineinander schlingen. Eine andere Einfassung eines zweispaltigen Satzes wird von einem dreifachen, leicht zusammengeschürzten Bande gebildet, ein einfaches Motiv, aber von unnachahmlicher Grazie der Bewegung. ◇

Für einen Aufsatz über die Quellen zur Geschichte der Maltechnik im „Pan" zeichnete Eckmann als Kopfleiste einen Bord mit Töpfen voll Pinseln, in der Mitte einen umgestürzten Farbentopf; die herabtropfende Farbe und einige Pinsel, die mit stürzen, füllen den Steg zwischen den beiden Spalten der Seite aus. ◇

Der zweite Jahrgang des „Pan" brachte einige Zierleisten, Kopf- und Schlußstücke von Eckmann und ein von ihm für jene Zeitschrift neu entworfenes Initial-Alphabet. Diese Initialen bedeuten wieder gegen die stets wiederholten und nur ein wenig variierten Initialen mit Figurenschmuck aus der Renaissance einen Fortschritt, sie sind sämtlich von Blumen und Blättern graziös umrankt. Man muß sich die Buchstaben dieses Zieralphabets hintereinander betrachten, wenn man der Fülle ornamentaler Erfindung in ihnen recht gewahr werden will. Für jeden Buchstaben hat der Künstler

eine andere Pflanze gewählt, er begnügt sich eben nicht mit dem landläufigen Pflanzenornament, sondern greift mit vollen Händen hinein in den unermeßlichen Reichtum der Pflanzenwelt. Aber er sucht für diese Aufgabe die Blumen und Pflanzen so aus, daß sie sich jedesmal dem Zuge des Buchstabens, den sie umranken, den sie schmücken sollen, natürlich und ungezwungen anfügen. Dabei leitet ihn sein unfehlbar sicheres Raumgefühl. Das S schmücken Krokus, die Balken des T umklammern junge Farrenkeime, im X wiegen sich die Ähren des Hafers, in die weite Öffnung des O drängt sich eine Moosflechte. So umkleidet er alle Buchstaben des Alphabets in der reichsten Mannigfaltigkeit. Für diese Eckmann=schen Initialen gibt es in der ganzen Buchornamentik früherer Zeiten kein Vorbild, sie sind mit ihrem naturalistischen Pflanzen=schmuck etwas ganz Neues und Selbständiges. ◇

Auch die andere illustrierte Zeitschrift, die sich in den Dienst der neuen Kunstbewegung stellte, die Münchener „Jugend", veröffent=lichte in ihren beiden ersten Jahrgängen (1896—1897) eine Fülle von Eckmannschen Zeichnungen für Titelblätter und Buchschmuck. Gleich das erste Heft vom Januar 1896 enthielt eine wundervolle Randleiste mit Rittersporn. Neu in der Form sind die Zierleisten, die aus der Mitte zwischen dem zweispaltigen Satz aufwachsen und sich nach oben oder nach unten über die ganze Seite ver=breiten. Zu seinem Pflanzenornament fügt er hier ein höchst originelles Tierornament. Er sagt einmal an anderer Stelle selbst darüber: „Wir sind noch nicht wieder gewohnt, die ganze uns umgebende Natur als künstlerisches Motiv angewandt zu sehen. Ein Tiermotiv hat, wenn es als eine ornamentale Flächendekoration durchgeführt ist, genau dieselbe Berechtigung wie eine Blumenform oder ein Blatt oder die schon längst in

unseren Formenschatz übergegangene des Schmetterlings, Adlers, Löwen". ◇

Schwäne, Flamingos, Pelikane, Marabus, Fischreiher, Pfauen, Paradiesvögel, Fische aller Art, Frösche, Libellen, Schmetterlinge, Muscheln, kurz alles was fleucht und kreucht zieht Eckmann hier und auf anderen späteren Blättern in den Bereich seiner Darstellung, immer aus genauer Beobachtung der Natur heraus. Er stilisiert nur ganz leise, etwa so wie der Japaner stilisiert, das heißt, er läßt die unwesentlichen Merkmale eines Naturgebildes, sei es Pflanze oder Tier, fort und gibt nur das Charakteristische in den Hauptlinien wieder; so wird das Typische herausgehoben. ◇

Von den Seitenverzierungen in der „Jugend" seien als Beispiele vier hervorgehoben. Die eine, in der Zittergras, von Libellen umspielt, dargestellt ist, die zweite mit rötlichen Flamingos, die in grünem Wasser stehend, mit den langen Hälsen um den Text herumgreifend, die beiden Kolumnen der Seite umfassen. In der dritten Zeichnung schießen drei Seeaale, dicht nebeneinander gedrängt, von oben auf den Wassergrund herab auf eine spitzstachelige Muschel zu. Und das Gedicht „Das Glück" von Fr. v. Ostini ist von einer figürlichen Erfindung umrahmt. Inmitten von blühenden Rosenzweigen schwebt, Blumen streuend, eine Engelschar, unten greift eine Hand nach dem entschwindenden Glück. ◇

Fünf Titelblätter der „Jugend" sind mit farbigen Zeichnungen Eckmanns geschmückt. Am bekanntesten ist ein Mädchenkopf mit Kirschblüten im Haar, auf einem Hintergrunde von feurig roten Azaleen, ein Blatt von herrlicher Leuchtkraft. Auf den anderen Titelblättern sieht man ein Mädchen mit roten Kirschen, ein Paar auf einer Gartenbank, eine Nachbildung des Holzschnitts mit den

„schwarzen" Schwänen, und eine Baumgruppe, letztere ein Beweis, wie Eckmann die Landschaft dekorativ zu behandeln wußte. ◇
Nachdem diese Buchverzierungen im „Pan" und in der „Jugend" veröffentlicht waren, erhielt er bald Aufträge über Aufträge für buchgewerbliche Zeichnungen aller Art, Buchumschläge, Einbanddecken, Geschäfts- und Reklamekarten aller Art, Buchillustrationen, Exlibris und Verlagssignete. ◇
Die ersten Buchumschläge zeichnete er für Romane aus dem Verlag von S. Fischer in Berlin, für die Gedichtsammlung „Lauf ins Land" von Josef Lauff (Verlag A. Ahn in Köln) und für den 1896er Weihnachtskatalog von E. A. Seemann in Leipzig. ◇
Noch in demselben Jahre 1896 entwarf Eckmann den Kalender für die Buchdruckerei Julius Sittenfeld, den die Firma zu Neujahr 1897 an ihre Kunden versandte. Dieses Blatt ist nach meiner Ansicht eines der schönsten, die Eckmann gezeichnet hat. Der Kalender ist auf vier schmale Tafeln verteilt, darum ziehen sich, vom Grunde blauen Wassers aufsteigend, in zierlichen Windungen die weichen grünen Stengel der Wasserrosen, am oberen Rande liegen ihre voll entfalteten breiten Blätter, zwischen denen die vollen weißen Blüten aufleuchten. Am Grunde des Wassers drehen sich in eleganter Bewegung zwei gelbliche Fischlein durch das Gewirr der Stengel. Eckmanns Talent zu ornamentaler Verwertung der Naturformen zeigt sich hier wieder darin, wie er die Pflanze beobachtet und in ihrer natürlichen Bewegung, in ihrem Wachstum darstellt. Hätte nicht z. B. jeder andere Ornamentzeichner die Blüten der Wasserrosen an allen möglichen Stellen angebracht? Eckmann gibt uns sozusagen einen Durchschnitt durch das Wasser, in dem sie wachsen und blühen. Am Grunde bewegen sich die langen biegsamen Stengel, die jungen Blätter und Knospen drängen nach oben und die vollen

Blätter und Blüten liegen auf dem Wasserspiegel ausgebreitet. Und wie leicht fügt sich alles in den Raum ein! Wie schön ist auch die farbige Wirkung des Blattes mit seinen kühlen Farbentönen: Blau, Grün und Weiß, und den warmen gelbbraunen Flecken der beiden Fische. Es sei gleich bei diesem Beispiel hervorgehoben, daß wir bei Eckmann, einem der Führer in der neuen Bewegung, nichts verspüren von dem unruhigen linearen Ornament mit seinen vielen Windungen, das man als „Jugend-" oder „Secessions-Stil" oder als „Bandwurmstil" verschrieen hat. Was man so bezeichnet, ist nicht das Ornament der führenden Geister der neuen kunstgewerblichen Bewegung, sondern das Ornament der geistlosen Nachahmer und Nachtreter. Wer das ornamentale Werk Eckmanns ohne Voreingenommenheit aufmerksam durchgeht, wird darin stets eine vornehme Ruhe in der Linienführung wahrnehmen. ◇
Alexander Koch in Darmstadt ließ für das erste Heft (Oktober 1897) seiner neuen Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration" von Eckmann den Umschlag zeichnen. Der Künstler gab in launiger Zeichnung die Richtung an, für welche die neue Zeitschrift wirken sollte. Auf antikem, halb in der Erde vergrabenen Akanthus-Kapitell hocken stumpf und verschlafen zwei Eulen. Aus dem Grunde sprießen fröhlich frische Alpenveilchen auf die erstaunten Eulen zu, von Bienen umschwirrt. Die Zeichnung illustriert den darunter stehenden Text: „Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache in neuzeitlicher Auffassung". ◇
Derartige humorvolle, sarkastische Anspielungen auf den Gegensatz des Alten und des Neuen finden sich öfter in Eckmanns Zeichnungen. So sehen wir z. B. auf dem Umschlag des Seemannschen Kunstgewerbeblattes vom Januar 1898, wie ein mit Renaissance-Ornamenten reich dekorierter Topf, trotzdem er von Stricken noch

zusammengehalten werden soll, von den aus ihm emporkeimenden jungen Pflanzen gesprengt wird. Die „boshaften Seeteufel" in der „Jugend" sehen in frischer Natürlichkeit schadenfroh auf die zu Tränen gequälten armen stilisierten Renaissance-Delphine herunter. Auf zwei Randleisten in der „Jugend" wird dem deutschen Michel zuerst von gelehrten Professoren ein Zopf geflochten und dann von der Jugend frischweg mit der Schere abgeschnitten. ◇
In einer anderen satirischen Zeichnung sieht man einen Schwan sich putzen; die herabfallenden schönen weißen Schwanenfedern stecken sich die Raben in ihr struppiges schwarzes Gefieder. Wie oft hat Eckmann selbst darunter zu leiden gehabt, daß andere sich mit seinen Federn schmückten; wir begreifen es nachträglich und müssen ihm dankbar dafür sein, daß er jedes Blättchen, jedes Zierstück, das er zeichnete, geflissentlich mit der Schutzmarke seines Monogramms versah. ◇

Im Jahre 1897 ist das weitleuchtende prächtige Titelblatt für ein Probenbuch der Farbenfabrik von Gebrüder Schmidt in Frankfurt a. M. entstanden, eine Farbensymphonie in Rot und Gelb, — im goldgelben Ährenfeld stehen sattrote Mohnblumen, die obersten Blüten, die die Schrift umschließen, umgaukeln lustige Schmetterlinge —, ein Stück Natur, herausgegriffen in seiner Farbenpracht. Weiter sind zu erwähnen die Geschäftsanzeige der Photographischen Gesellschaft in Berlin mit violetten Akeleiblumen, die Umschläge für die Zeitschrift „Die Gesellschaft" von Hermann Haacke in Leipzig und für einen Ausstellungskatalog des Kaiser Wilhelm-Museums in Krefeld mit der Kornblume, des alten Kaisers Lieblingsblume und ein Heftumschlag für das Werk: „Deutsche Land- und Seemacht daheim und in den Kolonien" mit einem wundervoll gezeichneten Adler, der scharf auslugend auf der Erdkugel sitzt. ◇

Das erste Buch mit Buchschmuck von Eckmann war Josef Lauffs Epos „Herodias“ (1897, Verlag Albert Ahn in Köln). Er schmückte jeden Gesang mit einer Kopfleiste und einem Schlußstück und zeichnete auch das Vorsatzpapier und die Einbanddecke des Buches. Eckmann hat hier das Gebiet des Figürlichen betreten, auf dem, wie schon gesagt wurde, nicht seine Erfolge lagen. Seine Figuren haben leicht etwas Schematisches und gar zu weiche, oft weichliche Formen, es fehlt ihnen an Kraft und blühendem Leben. In der Schwarz=Weiß=Wirkung sind diese Bilder aber zum Teil recht gut gelungen. Jedoch ihr Hauptreiz liegt in den Umrahmungen, in die er sie eingeschlossen hat; hier zeigt er sich wieder als den Meister der vegetabilen Ornaments. Die Pflanzen und Blumen sind stets so gewählt, daß sie in symbolischem Zusammenhang mit dem Inhalt der Gesänge stehen. Die Leisten zu den Gesängen „Herodias“ und „Maria von Magdala“ sind charakteristische Proben dieser Buchillustration. An den Unterschriften ist die unklare Form des A zu tadeln. Der Einband von gelblichen Leinenstoff ist mit schönem Pflanzenornament in Gold dekoriert, das die Deckel vom Rücken her überzieht. ◇
Für den Verlag von Dietrich Reimer hatte Eckmann den Umschlag zu dem Werke „Deutschland und seine Kolonien“ gezeichnet. Die in ihren Anfängen stehende Entwickelung unserer Kolonien hatte er sinnreich durch die jungen Keime des Farnkrauts charakterisiert, die wohl hier zum ersten Mal in den ornamentalen Formenschatz eingeführt werden. Dieselbe Verlagshandlung übertrug ihm den Buchschmuck zu dem Werke „Berlin und seine Arbeit“ (Berlin 1898). Dieses Werk, eine zusammenfassende Übersicht über die Berliner Gewerbe=Ausstellung von 1896, gab dem Künstler nun Gelegenheit, in einer großen Zahl von Kopfleisten die Gewerke und Industrien bildlich zu charakterisieren. Die abgebrauchten

Embleme und Allegorien verwarf er. Er griff frisch hinein in das moderne Leben; die industriellen Anlagen, die Maschinen und ihre Erzeugnisse gab er im Bilde wieder. Mit leichtem Humor stellte er häufig die Errungenschaften moderner Maschinentechnik den handwerklichen Erzeugnissen früherer Zeiten gegenüber. In dem Bilde für die Gruppe der Lederindustrie steht auf der einen Seite das schwergepanzerte Turnierpferd, auf der anderen das leichtgezäumte moderne Reitpferd, dort das schwergebundene mit Schließen beschlagene Manuskript des Mittelalters, hier das leicht und elegant gebundene Buch der neuen Zeit. Ähnlich charakterisiert die alte Zeit die Silhouette, die neue der photographische Apparat; ebenso stellt er die Handdruckpresse der Rotationsmaschine gegenüber, Tintenflasche und Stahlfedern der Schreibmaschine, das Segelschiff dem Ozeandampfer, die Holzbrücke der großen eisernen Hängebrücke u. s. w. ◇

Ornamental zu verwerten weiß Eckmann alles und jedes Ding: den Eisenbahnzug, der aus dem Tunnel herausfährt, die von der Glut des Brennofens umspielten keramischen Gefäße, das am Ufer aufgehängte Fischnetz, die bedruckten Papierbogen. Es ist ein Vergnügen, dieses Buch zu durchblättern und dem Gedankenreichtum des Künstlers und seiner sicheren dekorativen Gestaltungskraft überallhin zu folgen. ◇

Seine unter dem Titel „Neue Formen" (Berlin, Max Spielmeyer, 1897) herausgegebenen Entwürfe für dekorative Wandmalereien seien hier nur kurz erwähnt. Aus Pflanzen- und Tierformen hat er hier eine Fülle von ornamentalen Motiven gegeben. Er sagt es selbst in der ihm eigenen satirischen Sprache in dem Vorwort: „Diese Entwürfe sind weder von alten Meistern entlehnt, noch von mitlebenden gestohlen, sondern sind aus der umgebenden Natur entstanden." ◇

Für den Berliner Lokalanzeiger entwarf Eckmann die Kopfleisten für mehrere Weihnachtsbeilagen und ein Gedenkblatt zu Bismarcks Tode. Das letztere in seiner schlichten markigen Form darf man wohl als eins der schönsten und als eins der kraftvollsten Blätter des Künstlers bezeichnen. Auch die Marke für die „Woche", die allbekannte Sieben, rührt von Eckmanns Hand her. ⋄

Solche Geschäftsmarken und Besitzzeichen hat er in größerer Zahl entworfen, und man muß sagen, damit immer den Nagel auf den Kopf getroffen. Er gibt entweder nur das schlichte Monogramm, aber nicht das charakterlose, traditionelle „verschlungene" Graveur-Monogramm, sondern die Buchstaben in elegantem Schwunge neben- oder ineinander gefügt, oder er spielt leicht auf den Namen, die Beschäftigung oder die Neigungen des Besitzers an. Für Kammergerichtsrat Uhles zeichnet er das U mit der Eule, für Dr. Haniel den wundervollen Hahn über die Anfangsbuchstaben des Namens. Solche Monogramme hat er für sich und für seine Freunde mit feinem Geschmack schwarz oder farbig als Köpfe auf die Briefbogen und Briefumschläge drucken lassen. ⋄

Verlagssignete hat er für Alexander Koch in Darmstadt, für Albert Ahn, für S. Fischer, Dietrich Reimer, Max Spielmeyer in Berlin, Bruckmann in München und Fritz Amberger in Zürich gezeichnet. ⋄

Von den Besitzzeichen für Bücher, den sogenannten Exlibris, sei das vortrefflich gezeichnete, einfache Blättchen für Max Wilke in Guben zuerst erwähnt. Man ist jetzt bei den Bücherzeichen vielfach in den Fehler verfallen, zu große Blätter zu entwerfen, die sich in die Bücher des gewöhnlichen Oktavformats nicht mehr einkleben lassen. Ein kleines prägnantes Blatt, wie das eben erwähnte, erfüllt schon ganz seinen Zweck. Eckmann klebte in seine eigenen Bücher nur ein Blättchen mit dem bekannten OE-Monogramm ein.

Von seinen anderen Exlibris seien die vier Blätter für Herrn Uhles erwähnt, worin Eckmann auf die Tätigkeit und die Liebhabereien des Besitzers anspielt — das schönste ist das mit den Fischreihern und Fischen, — das Bücherzeichen für den Chemiker Dr. W. Carl und das reizende Schwanen-Exlibris für Emy Fierz. ◇
Ein kleines Kabinettstück eines Privatdrucks ist die Glückwunschkarte für Uhles und Frau mit der wundervollen Eule. ◇
In einigen Blättern aus dem Jahre 1899 nehmen wir wahr, daß Eckmann seine Ornamente in einem anderen Stil zeichnet, und im folgenden Jahre sind schon alle seine ornamentalen Blätter in diesem neuen Stil ausgeführt. Er weicht jetzt mehr ab von der Natur, er stilisiert so stark, daß nur noch Anklänge an bestimmte Pflanzen- und Tierformen wahrzunehmen sind, oder er zeichnet Linien und Farbenflecke, die keine weitere Bedeutung mehr haben, als eben Linien von bestimmter Bewegung, Farbenflecke von besonderer Form zu sein. ◇
Linienornament hat Eckmann mit voller Überlegung zuerst auf seinen Fußteppichen angewendet und damit begründet, daß die Fußteppiche, auf denen bei uns Tisch und Stühle zu stehen pflegen, durch naturalistische Gebilde die Aufmerksamkeit nicht zu sehr auf sich lenken dürften, sie sollten nur durch fein abgestimmte Farben und durch richtig abgewogene und gut verteilte Farbenwerte wirken. Von den Teppichen übertrug er dann diesen Stil des Flachornaments auch auf die graphischen Blätter, Buchzierrat und Tapeten. ◇
Ganz durchgeführt ist diese Ornamentierung in mehreren Katalogen und Prospekten, die deutsche Firmen für die Pariser Weltausstellung anfertigen ließen. Es war das erstlich ein reizendes Prospektbüchlein der Wilkeschen Hutfabrik in Guben, dann ein

Reklameheft der Elektrizitäts-Gesellschaft „Helios" in Köln und ein Prospektbuch der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft in Berlin. Für alle drei Hefte hat Eckmann entsprechende farbige Umschläge und eine Anzahl Seiteneinfassungen gezeichnet. Außerordentlich hübsch sind auf dem grauen Umschlag für die Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft die roten Blitze, die zwischen den blauen Isolatoren der elektrischen Leitungen zucken. Dieses Heft ist mit 24 verschiedenen Seitenumrahmungen geschmückt. Eckmann warf solche ornamentale Erfindungen mit spielender Leichtigkeit auf das Papier. Alle diese Rahmen sind schon in ihren Umrissen verschieden, und man muß die Mannigfaltigkeit der ornamentalen Formen in ihnen bewundern, wenn man auch tadeln muß, daß die Umrahmungen für den eingefügten Text zu schwer sind. Vortreffliche Beispiele von diesem sozusagen willkürlichen Ornament Eckmanns sind die Reklamekarte für die AEG-Glühlampe mit flammenartigem Ornament und zwei Geschäftskarten für H. Engelhards Tapetenfabrik in Mannheim. Die eine davon ist in Schwarz und Weiß auf Goldgrund ausgeführt, die andere ist auf weichen Tapetenstoff mit Wollstaub gedruckt: von dem dunkelroten Grunde hebt sich das starkbewegte Ornament in elegant geschwungenen Linien in hellem Rot ab, der Text ist in Schwarzdruck in die Mitte eingesetzt. Die Karte ist von einer wundervollen Farbenwirkung. Eine frühere reizende Geschäftskarte für dieselbe Tapetenfabrik, grau und blau gedruckt, ist seitlich mit zwei Pfauen und oben mit einem Glyciniensweig umrahmt. ◇

Plakate hat Eckmann nur in geringer Zahl und von nicht sonderlicher Bedeutung gezeichnet. Das erste war ein Schaufenster-Plakat für E. A. Seemanns „Zeitschrift für bildende Kunst". Mit Anspielung auf den Namen Seemann zeichnete er ein Schiff mit einer weib-

lichen Idealfigur am Bug, die das Wappen der Kunst hoch empor=hält. Es folgte ein, meines Wissens nicht veröffentlichtes Plakat für das oben erwähnte Werk „Berlin und seine Arbeit." Unter einem gewaltigen gemauerten Bogen, in dessen Schlußstein das Berliner Wappen angebracht ist, steht ein junger Arbeiter. Hammer und Stemmeisen in der Hand, schlägt er die Ärmel seines Hemdes zurück, um an die Arbeit zu gehen. Im Hintergrund des Bildes werden die Türme der Berliner Gewerbeausstellung sichtbar. Ein schlichtes Schriftplakat entwarf er für die Renaissance=Ausstellung der kunstgewerblichen Gesellschaft in Berlin 1898. Über der Schrift steht eine Plakette mit dem Bilde Lorenzos de' Medici. Außer diesem ist mir nur noch ein Plakat für das Wohltätigkeitsfest: „Eine Rhein=fahrt" in Krolls Sälen in Berlin bekannt. Die Lorelei grüßt von ihrem Felsen mit gefülltem Römer nach einem vorüberfahrenden Rheindampfer hinüber.

Schon erwähnt war, daß Eckmann auch eine ganze Reihe von Bucheinbänden entworfen hat. Mit Ausnahme eines Einbandes, der in der Buchbinderei der Reichsdruckerei in Handarbeit aus=geführt worden ist, sind es in Maschinenpressung hergestellte Leineneinbände für Verleger, die ihre Bücher gebunden in den Handel bringen wollen. Es sind eine größere Zahl von Verlags=einbänden für S. Fischer, ausgeführt bei Lüderitz & Bauer in Berlin, und mehrere für die Cottasche Buchhandlung in Stuttgart. Die meisten dieser Einbände sind ganz einfach gehalten; auf dem guten, festen, farbigen Leinenbezug ist in einem dunkleren Ton der gleichen Farbe ein rahmenartiges Ornament aufgepreßt, in dessen Mitte der Titel in Goldschrift eingeprägt ist. Eckmann hat niemals, wie es bei so vielen Einbandentwürfen anderer Künstler geschehen ist, den Rücken außer acht gelassen, — das konnte ihm, der stets

das Ganze einer dekorativen Aufgabe im Auge hatte, nicht passieren. Er hat gewöhnlich in sehr feiner Weise das Motiv der Deckelverzierung irgendwie auf dem Rücken wiederholt, und den Hinterdeckel mit dem eingeprägten Verlagszeichen geschmückt. Wir waren an solche bunte Geschmacklosigkeiten auf den deutschen Verlagseinbänden gewöhnt, daß uns diese ganz einfachen, aber höchst geschmackvollen Eckmannschen Einbände wie eine Erlösung vorkommen mußten. Die Einbände für die Dramen Hauptmanns und für Ibsens Werke sind in ihrer vornehmen Einfachheit geradezu als mustergültige Beispiele aufzustellen. Sind diese Einbandverzierungen ganz allgemein gehalten, so deuten die Einbände für Sudermanns Schauspiele „Johannes" und „Die drei Reiherfedern", für seinen Roman „Frau Sorge" (Cotta) und für Hauptmanns „Hannele" und „Die versunkene Glocke" (S. Fischer) in feiner Symbolik auf den Inhalt des Buches hin. ◇

Marmorierte Buntpapiere, die als Bezugs- und als Vorsatzpapier für Bucheinbände zu verwenden sind, hat Eckmann eigenhändig angefertigt. In der bekannten alten Technik der auf das Marmorierwasser aufgespritzten Farben hat er neue Muster in wundervollen Farbenzusammenstellungen geschaffen. Bei diesen Mustern, die sich ja schwer beschreiben lassen, finden wir Zeichnungen, die an Achatstein, an Pfauenauge, Pfauenfeder, Blumen auf dem Wasser erinnern. Allerdings sind diese Zeichnungen nach der Art der Herstellung der Marmorpapiere vom Zufall abhängig, aber die Hand leitet doch die Art und Weise des Zusammenfließens, des Aus- und Ineinanderlaufens der Farben, und vor allen Dingen tut sie die Farben zusammen. Die zarten, hellen Farben, gelb und hellrotbraun, blau, gelb und grau, die wir auf den Eckmannschen Papieren sehen, hat man vordem auf Marmorpapier nicht gesehen. ◇

Noch eine andere Papierindustrie ist von Eckmann neu belebt worden: die Tapeten-Industrie. Die Tapetenfabrik H. Engelhard in Mannheim ist 1898 mit Eckmann in Verbindung getreten. Schon im Herbst desselben Jahres konnte sie die erste Kollektion von Mustern nach seinen Entwürfen in den Handel bringen und hat seitdem jedes Jahr neue Muster Eckmannscher Tapeten angefertigt. ◇

Die Farbenfreude ist das Neue und Originelle an den Eckmannschen Tapeten, die Freude an hellen, fein zusammengestimmten Farben. Die Muster sind in verschiedenen Farben ausgeführt worden, aber keine Farbenzusammenstellung ist ausgeführt worden, ohne dem Künstler vorgelegt zu sein. ◇

Für jede Tapete entwarf er einen Fries in denselben Motiven. Die meisten Motive sind der Pflanzenwelt entnommen. Ist die Blume auf dem Wandmuster um seiner häufigen Wiederkehr willen etwas mehr stilisiert, so zeigt der Fries gewöhnlich dieselbe Blume in mehr naturalistischer Form. Nach den dargestellten Blumen sind die Muster benannt, wir finden Margueriten, Lilien, Löwenzahn, Alpenveilchen, Ahornblätter, Narzissen, Krokus, Kastanienblätter. Die Kastanienblätter sind z. B. in Grün und in Braun gedruckt, und geben so die Frühjahrs- und die Herbststimmung wieder. Einer der breiten Friese gibt über das Meer hinfliegende Flamingos wieder, die Unterborde dazu die im Schilf hockenden Frösche. ◇

In den späteren Tapetenmustern hat Eckmann, ebenso wie bei dem Buchornament, freier stilisiert, ist mehr und mehr abgewichen von der Natur. In den Liane-, Clematis-, Ranunkel-, Maßliebchen-Mustern gibt er nur noch Anklänge an diese Blumen. Ebenso sieht man auf dem herrlichen Muster „Widder“ nur in dem Fries stilisierte Widderköpfe, die Tapete selbst wiederholt lediglich das

Bewegungsmotiv dieses Fries-Ornaments. Ein reines Linienspiel gibt das Muster „Rondo". ⬦

Es ist unzweifelhaft richtig, daß sich nicht alle diese Muster in gleicher Weise für alle Räume verwenden lassen und nicht in jede bürgerliche Einrichtung hineinpassen. Das lag auch nicht in der Absicht des Künstlers. Man muß diejenigen Muster, die im Dekor und in der Farbe ruhiger sind, für Wände wählen, die viel Bilderschmuck aufnehmen sollen, andere lebhaftere Muster sollen, wie der Künstler selbst sagt, „in Boudoirs, Speisezimmern, Schlafräumen, Treppenfluren als wesentlicher Bestandteil des Schmuckes dienen", andere wieder werden nur in Festräumen am Platze sein. ⬦

Schon für den „Pan" hatte Eckmann in eine seiner Umrahmungen das Gedicht „Heimweh" von Bruckner in eigenartigen Schriftzügen selbst hineingeschrieben; auch auf anderen dekorativen graphischen Blättern, auf Geschäftskarten, Buchumschlägen und -Einbänden hat er die dazu gehörige Schrift eingezeichnet. Herr Karl Klingspor, der Inhaber der Rudhardschen Schriftgießerei in Offenbach, hat aus diesen wenigen Schriftproben mit geübtem Blick erkannt, daß Eckmann für das Schriftzeichnen eine besondere Begabung hatte, und hat dem Künstler angetragen, für seine Gießerei eine neue Druckschrift zu entwerfen. Er ging mit Freude und Begeisterung auf dieses Anerbieten ein, und das Resultat einer jahrelangen gemeinschaftlichen Arbeit des entwerfenden Künstlers und der ausführenden Schriftgießerei ist die schöne Druckschrift, die den Namen des Künstlers trägt. ⬦

Für den Künstler war es ein unschätzbarer Vorteil, daß ihm die Gießerei für diese Arbeit einen ihrer erfahrenen Schriftschneider an die Seite gab, so daß er in unablässiger Verbindung mit der

Technik des Schriftschnittes bleiben konnte. In einem Begleitwort, das Eckmann seiner neuen Schrift auf Wunsch der Rudhardschen Gießerei mitgab, spricht er selbst der Firma seinen Dank aus „für die unermüdliche Bereitwilligkeit, mit der sie in jahrelanger Arbeit die schier zahllosen Versuche mit jedem einzelnen Buchstaben ermöglichte. Nur auf diese Weise kann ein ersprießliches Weiterschreiten gewährleistet werden.“ Was Eckmann selbst von einer guten Schrift verlangt, ist Leserlichkeit und Schönheit. Und diese beiden Erfordernisse erfüllt seine neue Schrift zweifellos in hohem Maße. Er geht von der lateinischen Schriftform aus, weil diese ihm am klarsten erscheint, und bemüht sich, wie er sagt, ihre Härten und Unschönheiten, die sich besonders bei der Zusammenstellung einzelner Buchstaben ergeben, zu vermeiden. Da die Lettern unserer Druckschrift nicht geschrieben, sondern geschnitten würden, so sei die von den ersten Zeiten der Druckschrift her vielfach aufgestellte Norm, die Schrift müsse mit der Feder geschrieben werden, hinfällig; sie könne ebenso gut mit dem Pinsel gemalt werden. Die bewunderungswürdige Gleichmäßigkeit des Schriftsatzes erreicht er dadurch, daß er den Lettern starke senkrechte Grundstriche gibt und die oberen und unteren Abschlüsse genau in die gleichen wagerechten Linien verlegt. Alle Buchstaben sind möglichst genau in hochgestellte schmale Rechtecke eingezeichnet. Aber die harten geraden Linien vermeidet er durchgehends, wie in seinem Ornament, so auch in seiner Schrift. Die Vertikalen und Horizontalen der Antiqua=Schrift bewegt und belebt er außerordentlich glücklich durch sanfte Schwingungen und kleine Schwellungen und Verdünnungen und läßt die Linien der Typen breit auslaufen. Gerade in dieser Linienführung besteht die Originalität der Schrift. Jede Nachahmung wird diese Originalität sofort ein=

büßen. Und so ist es auch den Nachahmern gegangen; jede kleinste Änderung der Nachahmung bedeutet eine Einbuße an dem künstlerischen Geist des Originals. ◇

Die „gähnenden Lücken" in den Versalien L, M, O, P, F vermeidet Eckmann, aber nicht durch gewalttätige Ligaturen wie L oder IA, oder indem das U fälschlich durch das V ersetzt wird, wie man es neuerdings häufiger zu sehen bekam, sondern er reformiert solche Härten von Grund auf, indem er den einzelnen Buchstaben eine entsprechend andere Form gibt ohne die weißen Löcher: L, M, O, P, F. ◇

Die Versalien Eckmanns fügen sich ebenso schön und deutlich aneinander, wie die kleinen Buchstaben und ergeben ein wahrhaft monumentales Schriftbild. Ich glaube, grade um der herrlichen Versalien willen hat sich die „Eckmann" so überraschend schnell für Titel und Überschriften, wie für Annoncensatz, überhaupt für Accidenzdruck eingebürgert. Wäre die Eckmann-Schrift unleserlich oder nur schwer leserlich, wie ihre Gegner behaupten, so hätte sie sich nicht sogleich und in so weiter Ausdehnung des Annoncen- und Accidenzdruckes bemächtigen können, wie es geschehen ist. ◇

Das schöne Ebenmaß in den Linien ihrer Schriftzüge ruft so wundervolle geschlossene Seitenbilder hervor, daß man auch an der Brauchbarkeit der Schrift für den Druck von Büchern, als sogenannte Werkschrift nicht zweifeln kann, wenn man auch von Buchdruckern öfter die gegenteilige Meinung aussprechen hört. Die Bücher- und Zeitschriftenhefte, die bisher in der Eckmann-Schrift gedruckt sind, liefern meines Erachtens den vollen Beweis dafür, daß wir in ihr auch eine hervorragend schöne Werkschrift besitzen. ◇

Was wir an den unübertrefflich schönen Druckschriften des 15. Jahrhunderts immer von neuem bewundern, die ruhige monumentale Wirkung des Schriftsatzes und das lückenlos geschlossene Seitenbild, erreichen von den neuen Künstlerschriften der letzten drei Jahre außer der „Eckmann" nur noch die Schriften von Behrens und Hupp.

Als Auszeichnungsschrift für Zeitungs- und Katalogdruck hat die Rudhardsche Gießerei neuerdings wohlgelungene „fette" Eckmann-Typen schneiden lassen. Der Künstler hat auch selbst dafür Sorge getragen, daß seiner Schrift nicht das passende Buchornament fehle, er hat eine große Zahl von typographischen Zierstücken für Leisten und Umrahmungen, auch Vignetten und Zierinitialen gezeichnet. Die letzteren scheinen mir in ihren unruhigen Formen und ihrer skizzenhaften Ausführung in zu starkem Kontrast zu der monumentalen Ruhe der Schrift zu stehen.

Die in künstlerischem Sinne unermüdlich tätige Rudhardsche Gießerei, der wir ja auch die schöne neue Schrift von Peter Behrens und die „Walthari" von Heinz Koenig verdanken, wird in der nächsten Zeit noch weitere neue Druckschriften nach Entwürfen Eckmanns veröffentlichen, so daß die buchgewerbliche Tätigkeit des Künstlers jetzt noch nicht ganz abgeschlossen vor uns steht.

Überschauen wir nach dem hier Gesagten noch einmal die gesamte Tätigkeit Eckmanns für das Buchgewerbe, so sehen wir, daß er auf allen und für alle Gebiete dieses vielumfassenden Gewerbes nicht nur tätig gewesen ist, sondern zumeist als Bahnbrecher neue Gedanken in neuen Formen zum Ausdruck gebracht hat. Er war hier wie in seinem ganzen Schaffen ein Moderner in dem Sinne, daß er im Geiste seiner Zeit arbeitete, daß er klar erkannte, was aus der alten Zeit in die Bedingungen und Lebensformen der

Gegenwart hineinpaßte, und was der Erneuerung, der Anpassung an neue Verhältnisse bedürftig war. In dieser Auffassung verdankt ihm das deutsche Buchgewerbe in manchem Betracht eine künstlerische Wiederbelebung im Geiste der Gegenwart.

Durchgesehener Abdruck des Textes aus dem „Archiv für Buchgewerbe", Verlag des Deutschen Buchgewerbe-vereins, 39. Band, Heft 8.

Ein Sprung, kein Schritt, führt von Menzel zu Sattler. ◇
Warum? ◇
Gegen die verbildete Atelierkunst und Süßmalerei der Zeitgenossen Menzels war eine Reaktion nötig; auf der naturwahren Kunst des Meisters, sollte man meinen, hätte füglich weitergebaut werden können. ◇
Doch nicht. Menzel hat trotz seiner starken persönlichen Note nichts Stilschöpferisches in sich. Man erkennt seine Hand, die temperamentvolle, energische, männliche, im Geringsten zuverlässige Hand in jedem Striche; das ist aber auch alles. Das Interesse kehrt in seinen Werken immer sehr bald von der Form zum Stoffe zurück. Seine Zeichnungen sind Bilder, dramatische, malerisch gegebene Momente, sie sind allein um der Sache willen da, die sie darstellen, nicht um ihrer Erscheinung willen. Die meisten Menzelschen Illustrationen springen wie Vignetten aus dem leeren Raume heraus, und von ihrer vielgerühmten Buchgemäßheit wäre kaum die Rede, wenn sie nicht eben in Holzschnitt wiedergegeben wären. Sie beschäftigen die Vorstellung, nicht das Auge. ◇
Sattler dagegen will zunächst und vor allem andern das Auge sättigen. Ihm sind Linie und Farbe Werte an sich, er beschäftigt das Auge oft so ausschließlich, daß die räumliche Phantasie sich nur schwer zurechtfinden kann. Er ist ein Stilkünstler. Das ist auch der Grund, weshalb er schon so viele Nachäffer findet — während Menzel merkwürdig wenig Schule gemacht hat. ◇
Worin aber beruht Sattlers Stil? Welches sind seine Elemente? ◇
Zu seinen charakteristischsten Zeichnungen gehören jene wohlbekannten Zierleisten aus den Fliegenden Blättern, in denen er Späne oder Splitter in unübersehbarer Vielfältigkeit ausbreitet. Sie entquirlen einem Kopf oder ein paar Körben, sie entquellen

(in dem Blatte „Die Heilige Familie mit den Hobelspänen“) dem Hobel des heil. Josef, und füllen – nicht etwa die Werkstatt oder einen Ablageplatz oder die Luft, sondern einfach nur das Blatt, das vor uns liegt. Die „Flächenwirkung“ des Buchschmucks, die inzwischen Prinzip und hie und da schon Redensart geworden ist, bei Sattler ist sie Bedürfnis, ist sie Schönheit. Wenn man dem Liniengewirr jener Blätter mit dem Blicke folgt, oder auch reglos mitten hineinstarrt, was ist das für ein Glitzern und Glimmern und Flimmern, ein Flirren und Klirren, ein Knittern und Knattern vor den Augen, was ist das für eine rastlose Unruhe und zugleich für ein Gefühl von Gleichgewicht und Heiterkeit in Sinnen und Seele!

Man sieht schon hier, wie unserm Künstler im Stil des groben alten Holzschnitts eine Art willkommen sein mußte, die gleichfalls, freilich weniger aus Absicht als aus Ungeschicktheit, von perspektivischer Raumwirkung nur wenig Ahnung hatte, so gern sie sich auch mit dem perspektivischen Studium von Innenräumen und Straßenzügen abmühte, und die gerade durch diesen Mangel ihren Charakter als ältere Schwester des Buchdrucks und als Tochter der Illuminierkunst, kurz als Flächendekoration bewahrt hat. Sattler freilich brauchte nicht aus der Not eine Tugend zu machen, oder vielmehr gerade: bei ihm ist Tugend, was dort Not und nicht Tugend war.

Die Tendenz, eine graue Fläche gleichmäßig erglänzen zu machen, läßt sich durch alle Werke Sattlers verfolgen, sie verrät sich natürlich am deutlichsten in seinen rein dekorativ gedachten Blättern, wie Initialen u. dergl., und speziell in seinen ornamentalen Motiven. Er bevorzugt unter anderm das Band; nicht nur als Platzfüller, sondern als Lichtträger: es muß sich winden und teilweise in Schatten legen, damit die andern Strecken ein desto helleres

Glanzlicht zurückwerfen. Noch mehr eigentümlich als das Band ist ihm eine maureskenartig behandelte Knospenranke. Ein Bündel dünner, leicht geschwungener Stengel teilt und verzweigt sich, jedes einzelne Stengelchen verstärkt sich gegen die Spitze hin zu einer Art Blatt oder langgezogener Knospe, ein arabeskenhaft abstraktes Motiv. Dieses dünne, etwas leere Ornament setzt er einfach auf einen Schrotgrund; und nun ist es dieser Grund, der in seiner grauen Schlichtheit unter den stumpfen weißen Pflanzenzungen einen ruhigen Glanz wie Perlhuhngefieder erschimmern läßt. So einfach das Motiv ist und so wenig originell es dem oberflächlichen Blicke erscheint, hat es doch seine Reize, und man wird zwischen den Massen fremder ähnlicher Produkte einen echten Sattler jederzeit an diesem vornehm glänzenden Grau des Grundes erkennen. ◇ Doch zurück zu unsern Hobelspänen! Ich brauche kaum darauf aufmerksam zu machen, daß sich in den zahlreichen Zeichnungen Sattlers, in denen Menschenmassen dargestellt sind, genau die analoge Erscheinung einer einheitlich bewegten, lichterspielenden Fläche bietet. Wir blicken auf ein Meer von Köpfen: einer ist wie der andere, in der Zeichnung, in der Beleuchtung, im Ausdruck; sie sind wie die Wellen eines bewegten Wassers, eine um die andere emportauchend und verschwindend, jede hat nur Wert als ein Teil des Ganzen, das dennoch ohne diese Teile nicht wäre. Wir haben die gleichmäßige Erscheinung einer Masse in dieser Weise noch nicht gesehen. Bei den Künstlern der Renaissance, bei Velasquez, bei den Holländern, in den Zeitgemälden der französischen Revolution und den Schlachtenbildern des 19. Jahrhunderts ist immer die Gruppierung das erste Prinzip, sei sie nun durch die zeichnerische Komposition oder durch die malerische Trennung belichteter und beschatteter Massenpartien bewirkt. Der Impressionis=

mus hat zwar diese Gruppen wieder in Masse aufgelöst, leistete dann aber auf die Individuen erst recht Verzicht, indem er sie vollständig verflüchtigte und mit seiner Zeichensprache nur der räumlich nachschaffenden Phantasie zu tun gab, ein Verfahren und eine Absicht, die, wie wir schon sahen, Sattler durchaus fernliegen. Ihn interessiert das Einzelne mit dem Ganzen. Aber das Einzelne nicht als Individualität, sondern als Typus; und das Ganze nicht als malerische Erscheinung, die in ihrer Gesamtheit ja doch wieder eine Individualität ist, sondern als formlose, alles überflutende Macht. Wir lernen hier einen tiefen Zusammenhang zwischen der sinnlichen Anschauung und der künstlerischen Weltauffassung bei Sattler kennen. Lassen wir, wie vorhin über die Späne und Splitter, jetzt über die Köpfe seiner Menschenmassen den Blick schweifen! Der sinnliche Eindruck ist derselbe. Eine wirre Einheit und Gleichmäßigkeit. Aber wenn man so Gesicht neben Gesicht betrachtet, alle mit demselben Ausdruck in Augen und Miene, alle mit gleichgeschnittenen Nasen und Backenknochen bis zur Ermüdung einförmig dargestellt; wenn man so Schädel über Schädel hervortauchen sieht, einer gebaut wie der andere, dann mag man nicht mehr von einer Menschenmenge sprechen, man sieht mehr, man sieht Volk. Man versteht plötzlich, warum dieser Maler sich nicht nur die Technik des alten Holzschnitts aneignete, die dem Geschmacksbedürfnisse seiner Augen am meisten zusagte, sondern mit Vorliebe auch seine Stoffe aus jener Zeit holte, in der wie in keiner früheren oder späteren in der deutschen Geschichte das Volk lebendig gewesen ist. ❖

Greifen wir noch einmal auf Menzel zurück. Menzel hat seinen Helden, seine Generale und Fürsten. Das achtzehnte Jahrhundert, in dem der Eine alles galt und die Menge nichts, in dem der

Begriff Volk durch das abstrakte Wort „Staat" ersetzt war, in dem sich alles in Formen zwängen mußte, das ist seine Welt. Er porträtiert; er hebt den Einzelnen heraus, den „hervorragenden" Mann, und sucht in seiner Erscheinung klar zu machen, warum, wodurch er hervorragte. Sattler hingegen scheitert am Porträt. Er kann nichts wiedergeben, was seinen stilbildenden Instinkten zuwiderläuft. Er hebt nur das Typische heraus. Nicht der überlegene Wille des Einzelnen, sondern der herdenhafte Trieb der Menge bricht in all seinen historischen Blättern durch. Er koordiniert, Menzel individualisiert. Menzels Kunst entspricht der Geschichtsauffassung der vorigen Generation, die im Helden die stoßende, treibende und gestaltende Kraft in der Geschichte der Völker verehrte, Sattler der jüngeren Geschichtsphilosophie, die vor allem aus den sozialen Bedingungen, aus den elementaren Bedürfnissen der Volksmasse die Veränderungen der politischen Zustände herleitet. Beiden gab das herrschende Bewußtsein ihrer Zeit den Schlüssel für die Vergangenheit.

Mit diesen Bemerkungen sind die zwei Hauptgesichtspunkte für die künstlerische und psychologische Betrachtung der Schöpfungen Joseph Sattlers gegeben.

Zur Beurteilung seiner Szenen aus dem 16. Jahrhundert ist es von Wert, zu sehen, wie Sattler sich mit der Gegenwart abfindet. Die beiden frühesten Werke, die hierfür in Betracht kommen, sind die unter dem Titel der „Quelle" herausgegebenen Bilderbogen und die Bilder vom internationalen Kunstkrieg. Er zeigt sich hier als Satiriker, und zwar als einen Satiriker von harmlos fröhlicher Art. Neben der ziemlich bissigen politischen und sozialen Satire, die im „Simplicissimus" einen unerwartet hohen künstlerischen Aufschwung genommen hat, hat auch die allgemeine

Kultursatire, ein feineres und innerlich zufriedeneres Geschöpf, in neuerer Zeit eigentümliche Gestalten angenommen, so daß sie immerhin Beachtung verdient. Ich erinnere vor allem an Paul Scheerbarts sublime Bierzeitungen, die in der ersten Reihe unserer zeitgenössischen Dichtungen stehen. Nicht ganz so fein wie Scheerbart, sind diese Gelegenheitswerke Sattlers anspruchslose Spielereien, aber voll Sinn, und immer von Lachen durchklungen. In der „Quelle" z. B. ein ungeheurer Kochtopf als Sinnbild der öffentlichen Meinung, der moderne Jour fixe eine Versammlung von Kohlköpfen, die Doctores, die der Wahrheitseule die letzten Federn ausrupfen, Funde aus einer Geologie der Zukunft mit ulkigen Beziehungen auf die Gegenwart, der Ausrufungszeichen-Bazillus des Egoismus, die „Aufklärung", die mit einer riesigen Lichtputzschere einem verlöschenden Lichtstumpf auf den Leib rückt — wie gesagt, eine harmlose Bilderbogensammlung. Aber sie zeigt, daß Sattler die Augen offen hat, wenn die Dinge ihn auch nicht weiter berühren, als daß er sich über sie lustig macht, oder vielmehr daß sie ihn lustig machen. Daß er aber auch dann seine Unabhängigkeit wahrt, wenn sie ihn nahe angehen, beweist sein Internationaler Kunstkrieg. Dieses Werkchen ist recht eine kunstakademische Bierzeitung, zugleich aber ein ernstes Dokument. Es wollte für einen modernen Künstler im Jahre 1895 viel sagen, wenn er erkannte, daß bei der ganzen leidenschaftlichen Fehde zwischen Schlapphut und Zylinder nichts weiter herauskommen würde, als ein allgemeines Emporwuchern des Dilettantismus. Er sieht eben die Gegenwart historisch an und prüft die unsicheren Erscheinungen auf ihr Gewicht. ◇

Diese Reife und Urteilsfähigkeit bewährte sich in seinen großen Werken aus der deutschen Vergangenheit. ◇

Bereits in demselben Jahre wie die „Quelle“, 1892, erschien der „Bauernkrieg“, in dem Sattlers Kunst sofort mit voller Kraft einsetzt, mit einer Kraft, die schon hier, wenigstens in einer Reihe von Blättern, seine ganze Meisterschaft offenbart; kaum glaublich, daß sie trotzdem drei Jahre später in den „Wiedertäufern“ noch eine Steigerung erfahren sollte. Sattlers Souveränität zeigt sich von vornherein in der Wahl der Stoffe, ja schon darin, daß er sich seine Stoffe eben selber wählt. Es sind die beiden leidenschaftlichsten Massenrevolutionen des großen Jahrhunderts der Umwälzungen, beide mit blutigem Rauch und Wahnsinnsgeschrei Luft und Erde erfüllend. Aber Sattler gibt nicht nur Geschehnisse, sondern auch eine Auffassung: er zeigt sie in ihrer Größe und Furchtbarkeit, er zeigt sie auch in ihrer ganzen armseligen Erbärmlichkeit, er malt sie schreckhaft — und lächerlich. ◇

Vor allem ist eines zu beachten: Sattler illustriert nicht, sondern er erzählt selbst. Er gibt gern kleine Züge novellistischer Art, die des Interesses beim Beschauer sicherer sind, als die sogenannten wichtigen Ereignisse; wie wir denn lieber eine Biographie lesen, als eine systematische Geschichte, lieber die Schlachtenerlebnisse Liliencrons, als ein Generalstabswerk. So gibt er gern die Figur eines einzelnen Bauern, zeigt seine Aufregung, seine Grausamkeiten, seine verschiedenartige Teilnahme an dem wüsten Zerstörungswerk, seine Verwundung und Verkrüppelung, und endlich seinen Tod. Es ist niemals eine bestimmte Person, die er vorführt; es ist nichts weiter als „ein paur“, mag nur sein Porträt gezeigt werden mit dem Tode zusammen, wie auf dem vorzüglichen kleinen schwarzen Blatt, mag er in der Verabredung mit einem Brandstiftergenossen am Wege stehen, mag er in Baumwipfeln und auf dem Dachfirst Vorpostendienst versehen oder auch mit

Weib und Kind die Flucht ergreifen. Der Geist der alten Chroniken spricht aus diesen kleinen Zügen: auch dem ist nichts so unscheinbar, daß er es nicht mit gewichtigem Ernste vortragen sollte. Ich möchte sagen, Sattler hat den Stil seiner altertümelnden Zeichnungen mehr aus den Zeitungen jener Tage geschöpft, als aus den alten Abbildungen. Sie gaben ihm den Geist; die Form fand er selber. Sie offenbarten ihm auch die gewaltige Leidenschaft, die jene erste soziale Revolution der neueren Zeit durchbebte, und die er mit dem ganzen Feuer eines jugendlichen Temperaments aufgriff. Wie stecken gleich auf der Umschlagzeichnung des Bauernkrieges die fünf Spieße in der Türe, die auf den dort angehefteten kaiserlichen Erlaß geschleudert sind! Man fühlt noch den Schwung, mit dem sie sich eingebohrt haben, und das Vibrieren ihrer Schäfte. Welch' ein Eigensinn und Trotz offenbart sich in den beiden Blättern „Der rote Igel" und „Ein Dreieck", die einen Bauernhaufen auf dem Zuge und in Angriffstellung darstellen: wie verständlich wird einem die volkstümliche Benennung des einhertrabenden stachelreichen Haufens, und dann im „Dreieck": wie steht da Mann hinter Mann verkeilt, wie ragen die Spieße schief und schräg, unheimlich aus dem Menschenknäuel heraus, wie ist dieser Knäuel in allen seinen Gliedern verankert und verhakt! Die verhärtete Leidenschaft ist nun in noch weit höherem Grade, bis ins Pathologische gesteigert und an die Grenze des Erträglichen und des Lächerlichen gebracht, in den „Wiedertäufern" mächtig, die auch rein künstlerisch genommen, die Krone von Sattlers historischen Werken sind. Schon eins der letzten Blätter des Bauernkrieges, „Im Weinberg", zeigt plötzlich eine viel größere und schlichtere Komposition. Dann führen einige Bilder in dem Zwischenwerke „Elsässer Bilderbogen" (1893/94) diese Tendenz zu breiterem Vortrag fort,

obgleich der alte Massencharakter noch durchaus gewahrt bleibt; hierher gehört die Schlacht bei Scherweiler, ein dunkles Rundbild aus dem Elsässer Bauernkriege, prächtige Massenwirkung mit den Häusern, die mitten im Meere der Schlacht zu schwimmen scheinen, und dem vereinzelten Pulverrauch, und ferner ein Bild aus der Geschichte des Jacob von Lichtenberg: die mit Geschrei aus dem Tore hervorbrechende bewaffnete Macht. Nun aber die „Wiedertäufer"! Es ist verblüffend, wie Sattler mit dem gesteigerten Ausdruck in diesem Werke eine gleichfalls noch gesteigerte Gleichmäßigkeit der Flächenausfüllung verbunden hat. Sehr feinen Glanz hat schon die „Urkundenzerstörung", in der die silbrigen Flammen schräg über das Blatt ziehen. Kräftiger in Erscheinung und Gegenstand ist die Darstellung des Königs im Zustande der Offenbarung, das Abendmahl auf dem Zionsberg, das schreckliche dunkle Bild „Volksbelustigungen", und die Volksansammlung vor dem Throne Johanns von Leyden, interessant durch die Abgrenzung im Hintergrund mit den schwarzen gotischen Bogen des Rathauses. Die Krone aber bilden die beiden Blätter: Die „Taufe" der Belagerer mit kochendem Kalk, und das Münsterisch Straßenleben. Die Kalktaufe! Welche Phantasie hat diese Menschen erschaut, die sich zwischen Himmel und Erde an ein paar Leitern emporarbeiten, und von der heißen Flüssigkeit getroffen, wie Würmer in sich zusammenkriechen! Wie wirkt dieses Rundblatt! Was für eine Verteilung der Helligkeitswerte! Die Szene ist hell gehalten, keine kleinste dunkle Partie, die zur Hebung der Lichter dienen könnte, und doch brennt einem das Weiß des Kalkes geradezu die Augen. Man meint, ihn auf dem eignen Rücken zu fühlen. Von gleicher Grandiosität ist das dunkler gehaltene Blatt, das die Verhungernden in den Straßen Münsters zeigt, wie sie da herumhocken und -stehen und

=liegen, die Armen, aus deren lemurenhaften Gesichtern jeder Lebensausdruck, selbst der Haß geschwunden ist. Das ist das himmlische Reich, das ihr Prophet ihnen versprochen. ◇
Ranke hat die überaus feine Bemerkung gemacht, daß den beiden Häuptern der Münsterschen Bewegung von Zeit zu Zeit die Albernheit ihres Wahnsinns, wie in Augenblicken des Hellsehens, selber zum Bewußtsein gekommen sei, wie sie denn gelegentlich mitten in der allgemeinen Begeisterung einander wie Schuljungen behandelten. Auch durch Sattlers Darstellung geht das Bekenntnis, daß das ganze Trauerspiel eine blutige Farce ist. Nicht nur in den offenbar satirischen Bildern, deren fast zu viele in dem Zyklus sind, in den Geißelungen der Laszivität der Erwecker, dem Spottblatt auf ihre Prozeßführung und dem reichlich studentischen Küchenzettel; auch nicht in den offenbaren Selbstverhöhnungen und Späßen der Belagerten, wie der Spottmesse, der Karfreitagsmähre u. s. w.; nein, gerade in den ernstesten und fürchterlichsten Bildern klingt ein grausiges Lachen durch. Ob dem Zeichner selber einmal unheimlich zu Mute geworden ist in dieser Irrenstadt? Soviel ist sicher: das nie gestörte Gleichgewicht eines Ranke hat unser Malerhistoriker nicht, und gern läßt er seiner Phantasie die Zügel schießen. Grade darum war er der berufene Interpret jener unbegreiflichen Episode. So hat er auch in dem Titelblatt des Werkes („Das Wort ward Fleisch") ein Sinnbild gegeben, das kein Max Klinger treffender hätte prägen können. Es zeigt den vertierten „König", auf vier Tatzen gehend, aber mit menschlichem Kopf, in einer Haltung, die eine leise Erinnerung an den grasfressenden Nebukadnezar wachruft. Doch trägt dieser hier die Bibel im Maul. Unter seinem Mantel, der vorzüglich sein Hinterteil deckt, sieht man das kleine Volk an seinen Sphinxbrüsten hangen. Der

unmittelbare Eindruck ist der einer ekelhaften Blödigkeit, die auch deutlich aus seinen Augen hervorschaut; zugleich aber eine verschwommene und unehrliche Vorstellung von Würde. Es ist eine Sphinx, von der sich der naive Mensch mit Widerwillen abwendet, die indessen dem Weltkenner nur ein verächtliches Lächeln entlocken kann. ◇

Wie der Titel, ist auch das Schlußblatt der „Wiedertäufer“ ein Epigramm; klein, von reizender dekorativer Wirkung. Am Lambertiturm hängen die berühmten drei Käfige; drei Teufelchen holen die Herzen der Verduftenden ab, wie phantastische schwarze Nebel kränzen sie das Mittelrund. Die Ärmsten, sie müssen sich die Nase zuhalten, so stinkt ihre Beute. ◇

Die Fähigkeit, in einem knappen malerischen Ausspruche eine Sache zu erschöpfen, gehört überhaupt zu den besonderen Gaben Sattlers. Er verfiel nicht zufällig auf die Idee, das im 16. Jahrhundert sehr beliebte Spottblatt aufzunehmen: das war so recht etwas für ihn! die verschiedentlichen Spielkarten, Scherze wie der vom Seepaurenschifflein, sind ganz im Geiste jener Zeit. Ein Prachtblatt von moderner Schärfe ist dagegen das letzte, auch dekorativ sehr wirkungsvolle Bild vom Bauernkriege: Auf einer Kragstange, die mitten ins Bild hineinragt, steht der Bundschuh, und in ihm steckt ein abgehauener Bauernkopf: Anfang und Ende des Kampfes. Ketten und Armschließen sind dem Kopfe umgehängt, die Feder sitzt noch auf der Mütze; aus der Höhe fließt ein Zipfel der Siegesflagge herunter und schlingt sich wie eine Schärpe um die Gruppe. ◇

Solche Blätter sind Gedichte. Und eine Dichtung ist auch das dritte Hauptwerk Sattlers, der 1894 erschienene Moderne Totentanz. ◇

Hier sind wir in einer neuen Welt. Nur ein paar vereinzelte Blätter, wie der famose „Wurmstich“, die „Gleichheit“, und das „Karfreitag=

läuten", erinnern noch an seinen archaischen Stil; allein auch sie sind, schon in ihrer Farbigkeit, verändert in der Wirkung. Das Werk als Ganzes ist wie eine neue Hypostase des Künstlers, anders in der Erscheinung, anders im Geist.

Von der alten Idee des Totentanzes ist nicht viel übrig geblieben. Der „Tanz" Hans Klapperbeins und die Musik seiner Querpfeife ist verschwunden. Er ist nicht mehr der äffende Doppelgänger wie bei Holbein, der mehr oder minder frech den Menschen in ihr Tagwerk greift. Auch mit Rethel hat er nichts gemein; dessen Parodie auf das Jahr 1848 hat trotz aller Größe einen tendenziösen Beigeschmack, der obendrein durch die sentimentalen Begleitverse Robert Reinicks unerträglich verstärkt wird. In Sattlers Totenbildern ist eine andere Nuance, etwas modern Untergründiges, ein mystisches Element. Sein Tod zwingt nicht so sehr, als er lockt! Es ist ein viel unheimlicherer Geselle als der alte Freund Hein, der hier in dunkler Nacht das baufällige Haus mit seinem weißen Schädel stützt, bis der Wanderer vorbeikommt, auf den es stürzen soll. Wer dieser Wanderer sein mag? Auf dem Bild ist keiner zu sehen. Wer ist es denn, auf den er lauert? Du? Ich?? Man sieht: in diesen Blättern weht moderner Geist. Was sinnt jener Schädel, der aus den Rauchmassen einer nächtlichen Feuersbrunst, wie der Mond aus Wolken, in die Flammen hinuntersieht? Was ist das für ein Wesen, das über der Eisenbahnbrücke liegt mit seinen vielen Rippen, schwarz gegen den letzten Lichtstreifen des Horizontes, das binnen wenigen Minuten mit seinem Opfer zusammen in tausend Stücke zersplittern und dennoch ewig, ewig leben wird? Was hat es auf sich mit jener erstarrenden Szene im Wirtshaus, in der der Zecher plötzlich statt des Freundes einem zusammensinkenden Gerippe zutrinkt? Was endlich hört der Einsame am Kamine für einen Lock-

ruf? Ist es eine grausige Melodie, die der Knochenmann oben in den Schornstein hinein pfeift, oder ist sie lieblich wie die Sonne und die beiden Engelchen, die durch das gemalte Fenster hereinblicken? ◇

Unser Künstler hat sich verändert. Er ist kein Historiker, kein epischer Erzähler mehr, sondern ein lyrischer Dichter. Auch die Bildwirkung ist eine völlig andere. Das Hauptgewicht liegt auf der Stimmung. Der Strich ist weicher und nähert sich der Radiermanier, die Flächen sind ruhiger gehalten, vielfach ganz schlicht getönt. Und ein neues künstlerisches Element tritt hinzu, dem wir bisher kaum bei Sattler begegnet waren: die Farbe. ◇

Bedeutende Künstler sind meistens sonderbare Mischungen von Raffinement und Einfalt. Auch bei Sattler weiß man oft nicht, auf welche von diesen gegensätzlichen Eigenschaften man die Eigenheiten seiner Schöpfungen zurückführen soll. Er liebt es, klare ruhige Farben nebeneinander zu setzen, und er hat eine sehr beschränkte Palette; besonders gern stellt er ein tiefes Blau und ein sattes Braun zusammen, die eine sehr wohltuende Harmonie geben. Trotz dieser Anspruchslosigkeit ist die Abtönung der Farben von einem intimen Reiz; ich erinnere besonders an den „letzten Akt", ein blauschwarzes Blatt (der daliegende Selbstmörder) mit einer wundervollen, farbiger gehaltenen Seitenleiste, die das junge Weib und den Tod zeigt; ferner an die grüblerische „Gleichheit" und an den Schluß des Werkes: Christus vom Tode mit Lorbeer bekrönt. Namentlich dieses letzte Bild, in seiner Komposition vielleicht allzu kühn, da die Köpfe ohne jede Andeutung der Körper frei im Raume schweben, ist von großer Schönheit der Farben. Der Himmelgrund ist dunkelblau, das Gewand des Todes braun, alles übrige in Halbtönen gehalten; von den Köpfen der Schächer sticht das

Antlitz des Heilandes bedeutend ab in seiner bläulichen Blässe, das des Todes aber, dem er ins Auge blickt, ist nur um einen Schein dunkler und ihm verwandt: der ist sein Heiland in dieser Stunde. ◇
Das Primitive in der Sattlerschen Farbenbehandlung, die sich auf ein Mischen kaum einläßt, scheint in einer persönlichen Neigung seinen Grund zu haben. Sattler hat in dem Werke „Meine Harmonie" allerlei farbentheoretische Bekenntnisse ausgepackt, etwas kindlich muten sie an, aber so viel verraten sie: er hat auch hier sein individuelles Empfinden und grübelt über neuen Wegen und Zielen. Übrigens enthält die „Harmonie" einige sehr schöne Vollbilder, in denen die im Totentanz sich zeigende Tendenz zu einfachen Flächen noch stärker in Erscheinung tritt. Besonders die „dunkle Last", sowie der Kopf des Armen Mädchens gegen ein großstädtisches Flußufer gesehen, sind bedeutsam. Sie decken unerwartete Beziehungen des Künstlers zu der übrigen modernen Kunst auf, von Hans Thoma bis zu den Parisern. Neuerdings hat er den freskenhaft breiten Vortrag noch mehr pflegen können in den Vollbildern zum Nibelungenlied. Doch bevor wir hiervon sprechen, müssen wir uns nach der Unmasse von Kleinkunst umsehen, die er in der Zwischenzeit ins deutsche Land gestreut hat. ◇
Es hieße wohl Eulen nach Athen tragen, wollte ich die Verdienste Sattlers um das moderne Bücherzeichen rühmen. Was Warnecke in wissenschaftlicher, hat Sattler in künstlerischer Hinsicht geleistet; man kann die modernen Exlibris schier in zwei Klassen ordnen: erstens Sattler, und zweitens alles Übrige. Ein Besprechen der einzelnen Blätter ist wegen ihrer großen Menge unmöglich, und auch eine Gruppierung läßt sich schwer durchführen, denn ihre Mannigfaltigkeit ist unerschöpflich. Es muß schon dabei sein Bewenden haben, daß man sie wie Sinngedichte schockweise in eine

Kategorie packt und dann jedes einzelne ganz für sich genießt. Ich nannte Sattler einen Epigrammatiker. Und wenn man seine Bücherzeichen und die unzähligen anderen Einzelblätter, Büchertitel, Geschäftskarten, Speisezettel, Festprogramme überblickt, so kommt man zu der Überzeugung, daß hier, in der geistvoll erfaßten dekorativen Kleinkunst, seine eigenste Domäne liegt. Das weiß die Welt, man braucht kein Wort mehr darum zu verlieren. ◇ Auch auf die Kontroverse, ob Sattler ein bloß „archaisierender" Künstler sei, oder ob Zukunftswerte in ihm stecken, mag ich nur kurz eingehen. Es wird nach den bisherigen Ausführungen klar geworden sein, daß in Sattlers Gehirn wie auch in seinem Auge etwas anderes lebt als die Anschauungen der Reformationszeit oder gar der Butzenscheibengeschmack der jüngstvergangenen Periode. Kommt freilich bei allen Dingen darauf an, wie man sie ansieht: auch in Goethes Götz vermuteten viele nur ein wiederbelebtes Mittelalter, während andere darin den Sturm und Drang einer neuen Zeit erkannten. Was speziell Sattlers Bücherzeichen angeht, so hat er zunächst einmal auf den heraldischen Zopf verzichtet und damit für die dekorative Fassung neuer stofflicher und ornamentaler Einfälle freie Luft geschafft. Sodann hat er der Farbe eine größere Bedeutung gegeben, indem er sie in moderner Art als Kompositionsfaktor verwertet. Selbst die Weißhöhung ist hier neuer und persönlicher Art. Während diese nämlich bei den Alten, etwa bei Hans Baldung, und auch bei ihren modernen Stilverwandten den Hupp, Naager u. s. w. vor allem den Zweck verfolgt, die Körper plastisch erscheinen zu lassen, zu runden, hat sie bei Sattler die Geltung eines selbständigen Valeurs. In prachtvoller Deutlichkeit zeigt sich das u. a. auf dem großen Sittenfeldschen Kalender von 1900. So dient ihm die Weißauflage vielfach auch

dazu, über ein ganzes Blatt jenen Schimmer zu verbreiten, von dem ich im Anfange gesprochen habe; in dieser Beziehung ist das Exlibris C. W. besonders lehrreich. Auch andere Schraffierungen, etwa Gold, verwendet er in gleichem Sinne.

Aber sei's drum. Gewiß archaisiert Sattler. Gewiß wimmelt es in seiner Phantasie von alten Burgen und Verließen, von Folterwerkzeugen und eisenbeschlagenen Türen, von siegelbehangenen Urkunden und Scharteken – „Urväter Hausrat drein gepfropft": das ist seine Welt. Er ist ein recht deutscher Meister. Der deutsche Geist, grenzenlos wie des Deutschen Vaterland, ist nicht zufrieden, wenn er sich nicht mit allem Möglichen abzuschleppen hat. Wie hat Dürer mit der Gotik gerungen, statt sie einfach über Bord zu werfen. Wie ringt der größte unter unsern lebenden Künstlern, Klinger, mit der Antike! Zu ringen brauchte allerdings Sattler nicht mit seinem Kram: er liebte ihn und sammelte ihn um sich, sein unvollendetes „Häuserl" ist ein drolliges kleines Antiquitätenkabinett. Er stammt aus dem Süden Deutschlands, aus einer Gegend die noch reich an Burgen und ummauerten Städten ist, wo es noch Klöster gibt, und wo die geschichtliche Tradition um tausend Jahre älter und eingewachsener ist als im Norden. Es war eine Sehnsucht, kein Nachahmungstrieb, was den Sechzehnjährigen zu Seitz in München führte. Aber sehr bald ist er sein eigner Herr geworden. Wie man im ersten Teile von Menzels „Geschichte Friedrichs des Großen" genau die Etappen verfolgen kann, in denen sich der junge Künstler vom Stil seiner Zeit loslöste und auf die Füße stellte, so sieht man auch bei Sattler in den Anfängen noch hie und da Spuren der Diezschen Zeichenmanier oder gewahrt sein ehrfurchtvolles Arbeiten im Sinne der alten Zeit. Allein schon da führt ihm der unbekannte Geist seines Innern die Hand. Und

der hat ihn mit der Zeit völlig von allem Altertümeln frei gemacht. Es ist schlechterdings unbegreiflich, daß sogar seinen Illustrationen zur „Rheinischen Städtekultur“ noch wieder der Vorwurf des Archaisierten gemacht wird. Wer so urteilt, hat den Stil der Alten vergessen und begeht ein einfaches Quidproquo: er hat sich aus Sattlers früheren Werken eine Vorstellung von der mittelalterlichen Welt angeeignet und nimmt nun das Persönliche in seinem Stil, der sich hier sozusagen ganz abstrakt gibt, ohne weiteres für archaisch. Wie kann man nur angesichts dieser durchsichtigen, frei komponierten, weiträumig gedachten Rundbilder den Eindruck haben, daß der Künstler darin dürert oder holbeint. Keine Spur! Er sattlert in diesem Werke, das ist alles. ◇

Boos' „Rheinische Städtekultur“ (1897—1901) unterscheidet sich von Sattlers früheren geschichtlichen Werken dadurch, daß es ein Buch ist, und die Bilder darin nicht selbständige Tafeln, sondern nur Schmuck. Was an diesem Muster von Buchillustration so sympathisch berührt, ist die Zurückhaltung dieses Schmucks, der dem Texte das Hauptgewicht läßt. Der bildnerische Teil ist auf die Initialen und Schlußstücke für jedes Kapitel und je ein überleitendes Vollbild beschränkt, ähnlich wie schon Dehmel in seinen beiden Gedichtbüchern „Aber die Liebe“ und „Lebensblätter“ die größeren Einschnitte durch eingefügte Illustrationen (von Fidus und Sattler) andeuten ließ. ◇

Sattler hat in der „Städtekultur“ eine Art Summe seines Könnens ziehen dürfen. Eine stattliche Anzahl von Initialen gab ihm Gelegenheit, sein Talent in der feinen Abwägung kleinerer Flächen zu entfalten; seine Initialen sind neben denen Eckmanns die bedeutendsten, die seit Menschenaltern gezeichnet worden sind. Es kann einem ganz ängstlich zu Mute werden, wenn man jetzt vernimmt, daß er diese Gattung in der großen Nibelungenausgabe

der Reichsdruckerei weiter gepflegt und nicht weniger als fünfhundert verschiedene Initialen gezeichnet hat, und wenn man sie sieht, all die sauber ausgeführten Gründe, für jeden Gesang eine besondere Gruppe, bald mit ornamentalen Mustern, bald mit kleinen Landschaften, bald mit figürlichen Motiven, alle geistvoll und alle stilistisch rein und einheitlich. Seine Ausdauer erinnert wirklich an die eines mittelalterlichen Buchkünstlers. Auch eine eigene Type hat er für den Nibelungendruck entworfen, eine gotische Unzial von großem Adel. ◇

Von den Vollbildern in der „Städtekultur“ ist schon gesagt, daß sie die Sattlersche Historie ohne Anlehnung an die Alten zeigen. Sie sind in ihrer Erscheinung eine neue Gattung. Während er früher die Bildfläche mit Vorliebe mattgrau ausschraffiert, ist jetzt dem leeren weißen Grunde ein großer Raum gelassen, die Zeichnung selber aber in stärkeren Linien aufgetragen, und manchmal das für den Zinkdruck so günstige reine Schwarz über große Teile des Bildes ausgegossen. Schon früher hat er gelegentlich solche in schwarz-und-weißen Flächen gehaltenen Blätter getuscht, meist moderne Massenszenen, die an Vallotton erinnerten. Von neuem betätigt sich jetzt, es ist die Geschichte einer Stadt, Sattlers Sinn für soziale und Kulturverhältnisse. ◇

Der Charakter der Bilder im allgemeinen ist, dem Stoffe entsprechend, ruhiger als die früheren; von hoher Warte scheint alles gesehen. Die dramatische Wucht fehlt. Das mag daran liegen, daß der Künstler nicht mehr ganz so jung ist wie damals, es mag mit der Absicht zusammenhängen, als Buchillustrator nicht zu sehr in den Vordergrund zu treten; vielleicht gehe ich nicht fehl, wenn ich auch dem Texte einige Schuld beimesse. Es ist immerhin ein anderes, sich durch ein noch so gut geschriebenes wissenschaftliches Werk zu künstlerischem Schaffen anregen zu lassen, oder durch das unmittel-

bare Studium der alten lebendigen Berichte selber. Nur ein paarmal, bei der Hunnenzeit, und wo der Tod den Bauern das alte Bundschuhbanner voranträgt, lebt auch die alte Leidenschaft der Sattlerschen Kunst wieder auf. Besonders das Hunnenblatt, auf dem aus einem Tondo ein gewaltiger tiefschwarzer Rauch über den Rand emporzornt, ist ein machtvolles Stück; unten sitzt als Schluß des Rahmens ein Hunnenkopf, der quer im Munde eine Lanze trägt, wie Böcklins Alter die Feder: die Lanze, das ist die Feder, mit der er schreibt. ◇
Die schlichte, nicht mehr bewegte Fläche, die Sattler neuerdings bevorzugt, hat nun auch zuletzt, wie schon erwähnt, in den Vollbildern zu den „Nibelungen" eine konsequente Durchführung erfahren. Es werden dies wohl seine umfangreichsten Blätter werden, das meiste ist noch nicht fertig. Vielleicht werden sie nur ein Übergang sein zu noch größeren Formaten. Vielleicht wird er sich daneben eines Tages jener schlichten Bilder aus der „Harmonie" erinnern und wiederum in die Gegenwart hineingreifen. Er hat so manche Saiten angeschlagen, die noch nicht recht zum Tönen gekommen sind. ◇
Aber einerlei was er erfassen wird, und ob modern oder archaistisch, er wird immer Aufmerksamkeit heischen. Denn er ist Zeitpsychologe. Seine Massenszenen wimmeln von Physiognomien, wie die seiner Ahnen von Rüstungen und Helmen. Immer reizen ihn die Köpfe, der Schädel ist ihm das mystische Symbol der Welt. Man kennt jene sonderbare Vignette aus dem „Pan": den Kopf eines alten Mannes von trüb grüblerischem Ausdruck, ein Liniennetz verbreitet sich auf der hypertrophisch hohen Stirn. Ein Naturkind aus der Heimatgegend des Künstlers würde von diesem Kopfe sagen: Der „spinnt". Und in der Tat, so ist es. Aber die Spinneweben auf seinem Schädel sind das Gradnetz der Erde, und sein Gehirn umspinnt, umspannt die Welt. ◇

DIE Schrift, die Behrens in Gemeinschaft mit der Rudhardschen Gießerei gefertigt hat, ist die jüngste in dem Kreis der neueren Künstlerschriften; die Brotschrift erschien 1901, die Initialen und der Buchschmuck sind zur Zeit erst teil=weise im Guß vollendet. Aber der Ausdruck Künstlerschrift ist irre=führend. Die Behrensschrift will weder ausschließlich, noch in erster Linie vom ästhetischen Standpunkt beurteilt werden. Sie ist zu=nächst eine fachmännische Arbeit auf dem Gebiet des Typenschnitts; sie will praktische Aufgaben lösen, und von diesem Gesichtspunkt aus muß man ihr gerecht werden. ◇

Der alte Streit um die „Doppelwährung" im deutschen Buch=gewerbe – um Fraktur und Antiqua – bleibt über alle Tages=fragen der Ästhetik und der Konkurrenz hinaus der eigentliche springende Punkt in unserer typographischen Entwicklung. Mag die Frage heute auch nicht brennend sein – wie sehr sie allen Praktikern am Herzen liegt, ist ja bekannt genug. Es ist wohl nur ein kleines Fähnlein in dem großen Heer der Jünger Guten=bergs, das heute noch treu zur deutschen Schrift halten möchte. Die Ansprüche, die das große und immer vermehrte Material an den Haushalt der Druckereien stellt, und die weit größeren An=forderungen an fachmännische Durchbildung, Urteil und Leistungs=kraft machen es begreiflich, daß Berufsfreudigkeit und weiter Sinn dazu gehören, um in Fachkreisen der Fraktur Freunde zu gewinnen. Und doch wäre es ein nie genug zu beklagender Ver=lust, sollte die deutsche Schrift der lateinischen zum Opfer fallen. Trotz aller Vollendung der Antiqua – ihre Herkunft aus einer Lapidarschrift kann sie nie verleugnen. Kalt und korrekt, das sind ihre Vorzüge, aber auch ihre großen Fehler. Nicht aus alldeutschem Grundsatz, wie auch in Fachkreisen immer wieder behauptet wird,

wollen wir die deutsche Schrift behalten, sondern weil sie einen reichen Schatz an Ausdrucksfähigkeit und Schönheit in sich schließt, die den deutschen Buchdruck vor allem zu einer adeligen Kunst macht. Auch französische, spanische, englische Texte sind nicht allzeit in Antiqua gedruckt worden. Warum die Hoffnung aufgeben, daß auch das Ausland eines Tages auf die gotische Type zurückgreift, wenn es uns nur gelingt, ihre Vorzüge überzeugend zur Geltung zu bringen. ◇

Aber eben das gilt es. Es ist eine abgebrauchte Klage, daß die heutige deutsche Schrift schlecht ist; daß sie verbildet ist, weil sie in ihrer späteren Entwicklung den Zusammenhang mit der Grundlage verlor, aus der sie entstanden; daß das verschnörkelte Typenbild unserem Schriftgefühl und unserem Formempfinden nicht entspricht. Manche Reformversuche waren schon vorausgegangen, als 1885 Heinrich Wallau in seinen kurzen und bahnbrechenden Bemerkungen „Ästhetik der Druckschrift“ die neue deutsche Schrift nicht nur als abgestanden und verdorben, sondern auch als unverbesserlich erklärte. Er war damals der erste, der für die notwendige Neuschöpfung der deutschen Schrift auf die gotischen Typen des 15. Jahrhunderts hinwies. ◇

Also darum handelt es sich, eine Type zu schaffen, die von den Traditionen der Fraktur absieht, und unserem Buchdruck doch den Vorzug einer national deutschen Schrift erhält. Eine Type, die auf die Formen der Gotik zurückgreift, als auf die gegebene Grundlage jeder deutschen Schrift, die aber auf dieser Grundlage wieder Fühlung nimmt mit modernem Schriftempfinden. ◇

Zur Lösung dieser Aufgabe soll die Behrenstype der Rudhardschen Gießerei beitragen. Sie steht somit in einer Linie mit der Walthari von Heinz Koenig und mit der Schrift, die von dem Graveur

Schiller für die Reichsdruckerei entworfen wurde. Trotz aller Verschiedenheit ist hier dasselbe Ziel verfolgt, eine von den Schnörkeln und Verbildungen der Fraktur freie deutsche Schrift. Den praktischen Wert einer solchen Neuschöpfung brachte das Reichsamt bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung zum Ausdruck, indem es den amtlichen Katalog der deutschen Abteilung auch in den fremdsprachlichen Ausgaben nicht in Antiqua, sondern in der Schillerschrift drucken ließ.

Einfachheit und Klarheit bei gotischem Charakter des Duktus, das ist das erste Prinzip, das der Behrenstype zu Grunde liegt. Der Verzicht auf die üblichen Häkchen und Schraffierungen der Fraktur ist ja dabei nur das äußerlichste Zeichen für die Vereinfachung des Schriftbildes – er findet sich in gleicher Weise bei der Schillerschrift und bei der Walthari – die eigentliche Leistung steckt in der Behandlung der Grundformen der einzelnen Typen. Und hier ist Behrens allerdings durchaus von der Anschauung Wallaus ausgegangen, daß es nicht gilt umzumodeln und zu paktieren, sondern aus neuem Geiste heraus neu zu schaffen. Indem er die Senkrechte und die Horizontale zu den maßgebenden Faktoren im Satzbild macht, legt er seiner Type ein für die deutsche Schrift neues Prinzip zu Grunde, das er mit äußerster Konsequenz durchführt. In der Bildung der Großen tritt das Bestreben am deutlichsten entgegen. Während z. B. die Schillersche Schrift beim A sowohl die beiden Senkrechten als auch den Querbalken schräg stellt, oder beim W und M auf die lateinische Form mit den gekreuzten Schrägbalken zurückgreift, finden wir bei Behrens Senkrechte und Wagerechte in ruhigem Gleichmaß. Auf demselben Grundsatz beruht die Bildung der kleinen o und e, der wagerechte Abschluß unter der Linie bei y und g u. s. w. Wo irgend möglich, wird jede Schräg=

stellung und vor allem jede schräge Brechung der Linie vermieden. Ferner wird das horizontale Liniensystem möglichst vereinfacht. Wo der Charakter der Type es zuläßt, werden die Querbalken der großen Typen wie beim A E F G H in die obere Linie der Kleinen gelegt, nicht wie gewöhnlich etwas darunter.
Die zweite grundlegende Abweichung von dem Herkommen des deutschen Schriftschnittes zeigt sich dann in der Behandlung der Kurve und der bewegten Linie. Da die heutige Technik des Letternschnittes die kleinsten Nuancen der Stärkegrade und der Bewegung mit der größten Exaktheit wiedergibt, hat Behrens auf die starken Drucker und Schnörkel verzichtet, die nach Analogie der Schreibschrift in die Druckschrift Eingang gefunden haben. Er wirkt hier grundsätzlich nur durch die kleinsten Mittel. Von dem frei ausladenden und vollen Zug, den z. B. die Walthari anstrebt, ist bei der Behrenstype nichts zu finden. Jede Bewegung der Linie, jede Abweichung und Verstärkung ist aufs knappste berechnet, und trotz des kräftigen Körpers der Type erhält dadurch das Schriftbild einen spröden metallischen Zug, der gegenüber dem gewohnten vollen und gesättigten Charakter besserer deutscher Schriften auffällt. In den Ansätzen und Ausläufen, in den Schwellungen der Kurven, in den kleinen Ausweichungen der Linie und in ihrem klaren knappen Zug liegt eine Zurückhaltung und Eleganz, die mit der Einfachheit und Schwere der Grundformen eigenartig zusammenklingt. Auf dieser Wirkung beruht der künstlerische Charakter der Schrift, und wer den Duktus der Buchstaben daraufhin näher prüft, wird leicht empfinden, in welchem Maße diese Lettern durchgearbeitet und ausgefeilt sind.
Durch die Durchführung dieser für den Schnitt deutscher Lettern neuen Grundsätze ist dann ein ganz neuer Charakter des Schrift=

bildes gewonnen worden. Es liegt auf der Hand, daß die Betonung der Senkrechten und Wagerechten auf das Prinzip der Antiqua zurückgreift, deren wesentlichste Vorzüge, Klarheit und Bestimmtheit, sich denn auch hier wiederfinden. Andererseits ist mit den Auswüchsen der Fraktur zweifellos auch manche ursprüngliche Schönheit gotischer Schrift in der metallischen Knappheit und Schärfe des Schnitts verloren gegangen. Das ist ein freiwilliger Verzicht und hängt damit zusammen, daß die Behrensschrift eben ausschließlich eine Druckschrift ist. Wir sind heute gewöhnt, die sogenannten Künstlerschriften als Vorbild dekorativer Schriftauffassung zu betrachten. Die dekorativen Vorzüge der Eckmann-Schrift, die ja bei guter Wiedergabe durch den Pinsel allerdings besser und freier zur Geltung kommen, als im Schriftsatz, hat zur Verstärkung dieses Vorurteils jedenfalls beigetragen. Die Typen von Behrens sind aber überhaupt weder auf isolierte Wirkung noch auf Wiedergabe durch den Pinsel berechnet. Statt Federzug und Meißelschlag war hier für die Formengebung die Technik unserer Schriftgießereien allein maßgebend. Die Behrensschrift ist ebensowenig Pinselschrift, wie etwa die Eckmann Steinschrift ist. Bei einer über den Charakter eines Druckwerkes hinausgehenden Vergrößerung wird ihre metallische Sprödigkeit zur Bizarrerie, und es ist sehr verfehlt, diese Typen auf gemalten Schildern oder als Plakatschrift zu verwenden, wie es schon jetzt nicht selten zu sehen ist. ◇

Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, den Schnitt der Behrenstype im einzelnen zu verfolgen. Das Gesagte mag genügen für den Hinweis, daß man der tatsächlichen Leistung dieser Schrift mit den Zensuren ästhetischer Kritik nicht gerecht wird. Die Aufgabe, für eine praktische, brauchbare und künstlerisch durchgeführte deutsche

Druckschrift neue Grundlagen zu legen, eine Aufgabe, deren Bedeutung von keiner Seite verkannt wird, ist in der Behrenstype zum erstenmal wirklich tiefer greifend in Angriff genommen. Die Grundsätze, die dabei zur Geltung gebracht sind, möglichste Klarheit und Vereinfachung des Schriftbildes und Anlehnung an die Technik des Letternschnittes, können als tatsächliche Grundlagen einer modernen Druckschrift nicht bezweifelt werden, wenn auch verschiedene Auslegung und künstlerische Durchführung möglich bleibt. In der Zeichnung der Schrift zeigt sich wohl individueller Stil, aber keine Kleinlichkeit oder Willkür. Deutlichkeit der einzelnen Type und Harmonie im Wort- und Satzbild ist in höchstem Maße erreicht, und die Kleinlichkeiten und Halbheiten modernen Schriftwesens, unreife Ligaturen u. s. w. sind vermieden. Etwas prinzipielles, ein kanonischer Zug ist der Kunst von Behrens eigen. Wenn für manches Urteil dieser individuelle Zug störend auch in seiner Schrift durchdringt, so mag doch gerade durch diese Einseitigkeit und Konsequenz ihre prinzipielle Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Schriftgusses gewinnen. ◇

Die nach ihm benannte Schrift ist nicht die einzige Arbeit, mit der Behrens sich auf dem Gebiet des Buchgewerbes betätigt hat. Der Druck eigener Schriften oder persönliche Beziehungen zu den Autoren, vereinzelt auch der Auftrag eines Verlegers haben dem Künstler Gelegenheit gegeben, seine Anschauungen über Buchausstattung im ganzen zur Geltung zu bringen. Die Arbeiten sind ungleich an Wert, reich an Anregung, aber auch an gefährlichen oder verfehlten Zügen, und bei dem Einfluß des Künstlers und dem prinzipiellen Charakter seiner Kunst wäre es Unrecht, das eine hervorzuheben und das andere zu verschweigen. ◇

Es ist ein starkes lineares Empfinden, das dem Buchschmuck von

Behrens wie aller seiner Kunst zu Grunde liegt. Die Linie ist ihm Bewegung und Bewegung der Ausdruck einer Empfindung, eines Willens. Was er erstrebt, kommt wohl am deutlichsten in den bekannten Holzschnitten des Künstlers zum Ausdruck, Blättern in jener japanischen Technik, die Behrens wie Eckmann und Henriette Hahn als dritter Hamburger sich zu eigen machte. Der breite, kräftige Zug der Linie und der satte, volle Ton, den diese Technik ermöglicht, boten dem Künstler Gelegenheit, den Stil herauszubilden, den er auch in seinen letzten Gemälden gesucht hat. ◇
Wir brauchen hier nur an das prächtige Blatt mit dem über Wellen schwebenden Adler zu erinnern oder an die im Kuß sich begegnenden Köpfe, Blätter, die ganz abgesehen von Ablehnung oder Gefallen auf jeden Beschauer einen eigenen Zwang ausüben. Denn es ist nicht die plastische oder die dekorative Wirkung, die Behrens anstrebt, sondern eben dieser Zwang auf den Beschauer, die Bewegung der Linien und in dieser Bewegung den geistigen, künstlerischen Gehalt des Motivs mitzuempfinden. In dem Holzschnitt „Der Kuß", der in dunklen und ernsten Farben gedruckt ist, umrahmt das Haar in breiten Bändern ansetzend und sich entwickelnd die beiden Gesichter und wie sich die Bänder unter und über den Lippen der Küssenden begegnen, sich umschlingen, ausweichen und von neuem umfassen, gibt ihre ausdrucksvolle Bewegung den Grundton verhaltener Unruhe, Sehnsucht und Erfüllung. Das Empfinden für diesen Ausdruckswert der bewegten Linie ist durchaus nichts Neues. Aber neu und ungewohnt ist für uns allerdings die Energie und Einseitigkeit, mit der sich dieses Empfinden in Behrens' Kunst durchsetzt, nicht als begleitender Faktor, oder als immanente Grundlage der Komposition, sondern klar heraustretend als eigentlicher Träger der künstlerischen Wirkung. ◇

Dasselbe Streben, den Ausdruck der Linie zu steigern, ihren Empfindungsgehalt auszuschöpfen, liegt auch dem Buchschmuck des Künstlers zu Grunde. Daß Behrens dabei sucht, seine Mittel dem Zwecke unterzuordnen, ist bei der Ernsthaftigkeit seiner Kunst selbstverständlich. Er vermeidet es, mit dem Buchschmuck für den Text Stimmung zu machen, er will sich nicht zwischen Schriftsteller und Leser drängen, er behandelt die Ausstattung ganz objektiv als einen Teil des Schriftsatzes, als seine Ergänzung. Das ist gewiß ein Prinzip der Buchausstattung, das die Grundlage jeder gesunden Entwicklung bildet. Aber trotzdem erreicht Behrens mehrfach gerade das, was er vermeiden will. Er stört den Leser, weil er eben durch den Buchschmuck die typographischen Qualitäten des Druckes zu stark hervorhebt, den Charakter der Type, die Geschlossenheit des Satzes, den Zusammenhang mit dem Buche als Ganzes. ◇
Das Bestreben, mit dem linearen Ornament an technische Beziehungen anzuknüpfen, zeigt sich in mannigfacher Weise. In dem Sonderheft der „Deutschen Kunst und Dekoration" (6. Jahrgang, Heft 1) will Behrens durch die Randleisten den straffen Zusammenschluß des Textes markieren. Die kräftigen Borten, die den Text rechteckig umrahmen, geben oben und unten Raum für den Titel und fassen ihn mit dem Text zusammen. In den Quadraten der vier Ecken konzentriert sich die ganze Wirkung und weist den Blick von hier zwingend nach der Mitte des Blattes, den Text als Ganzes heraushebend. Aber durch dieselbe Kraft der Linie, die die geschlossene Einheit des Druckes hervorbringt, fühlt sich auch die Phantasie des Lesers befangen. Dies nachhaltige Markieren eines einzelnen Gedankens wirkt lähmend, wie wenn ein Orgelspieler zu viel Pedal braucht. ◇
In anderen Fällen hat die symmetrische Beziehung der gegenüber=

stehenden Blätter und der konstruktive Zusammenhang des Buches das Motiv für die Ausstattung hergegeben. An den inneren Blattseiten, die infolge der Heftung in Verkürzung erscheinen und daher für die Ausstattung nur in bedingter Weise brauchbar sind, liegt je eine breite Leiste, die breit und kräftig in Farbe gesetzt ist, um in der Verkürzung nicht zu verschwinden. Durch die Biegung der Blätter fließen die beiden gleichen Leisten der gegenüberstehenden Seiten für das Auge zusammen und diese Doppelleiste faßt Behrens als die gemeinsame Achse, um die sich Satz und Ausstattung nach beiden Seiten entwickeln. In des Künstlers Betrachtung über das Theater wirkt das Motiv noch leicht und unauffällig. Es wiederholt sich dann aber weniger glücklich in mehreren Drucken und in dem einen der beiden Hefte, die Behrens für Busch du Fallois in Krefeld ausgestattet hat, in Backs Gedächtnisworten für Boecklin, wird es zu einer Art künstlerischer Zwangsjacke. Das wenige Seiten starke Heft ist in großem Format und mit breitem Rand gedruckt und schlägt völlig frei auf, so daß die inneren Randleisten weit auseinander fallen. Der Künstler setzt aber voraus, daß der Leser sich die fehlenden Bedingungen herstellt, indem er das Heft am Rücken faßt und die inneren Ränder bis an die Randleisten zusammendrückt. Wer es nicht tut, muß die Folgen tragen. In dem anderen der Krefelder Drucke, einem Vortrag von Rée, ist Behrens noch weiter technischen Beziehungen nachgegangen. In der Linienführung der äußeren Randleisten spielen deutlich erkennbar Anklänge an imaginäre Schließen und Bänder des Einbands. ◇
In allen diesen Fällen ist es die Absicht des Künstlers, die Äußerlichkeiten des Satzes und des Druckwerks in ihren Eigenheiten und Vorzügen hervorzuheben und durch seine starke Linienführung nachdrücklich zur Geltung zu bringen. Überall wird die Aufmerk-

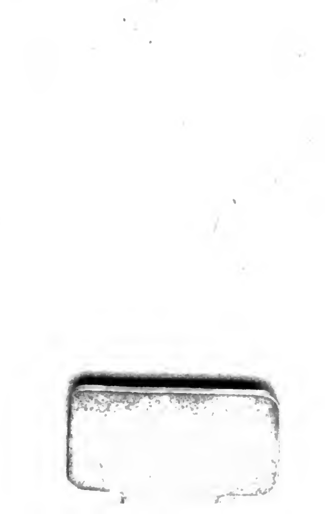
samkeit des Lesers für Beziehungen wach gehalten, die er während des Lesens vergessen möchte. Im Wesen künstlerischer Buchausstattung kann diese Störung des Lesers unmöglich liegen. Nur ist der Buchdruck allerdings eine schwere Kunst; er soll alle Tugenden besitzen und soll sie doch nur heimlich gebrauchen. Vor allem die Randleisten, die sich meist so äußerlich als Schmuck und glänzende Zutat geben, werden in den meisten Fällen innerhalb des Buches nur insoweit berechtigt sein, als sie dazu dienen, Härten des Satzes auszugleichen, zu starke Akzente zu mildern. Das heißt, die Randleiste hat im Buchdruck, auch bei Festschriften und Broschüren, ihr Recht verloren, wenn sie nicht als künstlerische Revision des fertigen Druckes auftritt. Bei den meisten unserer künstlerisch ausgestatteten Bücher, denen man wohl den Wunsch des Verlegers und des Künstlers anmerkt, Gutes zu geben, wird ein unbefangenes Urteil doch zu dem oft bitteren Schluß kommen, daß der Verzicht auf die Randleisten besser gewesen wäre. Um noch einmal auf die Randleisten von Behrens zurückzukommen, so möchten wir gerade für die Behrenstype mit ihrem starken, konsequenten Charakter bei der Verwendung als Buchschrift eine Ausstattung wünschen, die diesen Charakter, auch wenn er ein Vorzug ist, nicht noch einmal durch starke Akzente heraushebt, sondern zu diskreterer Wirkung abdämpft. Aus dem gleichen Grunde mag man bei der Verwendung des Buchschmucks, den die Rudhardsche Gießerei nach Zeichnungen des Künstlers zur Ergänzung der Schrift hergestellt hat, maßvolle Vorsicht wünschen. Besonders die beliebte reihenweise Anwendung der Zeilenschlüsse wirkt allerdings im Charakter der Schrift, aber viel zu schwer. Die Phantasie sucht unwillkürlich hinter diesen ausdrucksvollen Nieten einen Inhalt und wird aufgehalten, während sie ruhen möchte.

Doch es wäre sehr verfehlt, wollte das Urteil über die von Behrens redigierten Drucke sich mit solcher Ablehnung begnügen. Was uns nicht geglückt scheint, trifft vielleicht gerade die Punkte, die am meisten ins Auge fallen, aber gleichwohl sind die Vorzüge seiner Arbeit von weit größerer Bedeutung. Zunächst gibt es Fälle, wo die Schwere und zwingende Kraft seiner Zeichnung, die neben dem Text störte, sehr wohl am Platz ist. So vor allem in der Umschlag-zeichnung. Bei manchen der von Behrens ausgestatteten Schriften, so in der Festschrift der Künstler-Kolonie Darmstadt, in Backs Gedächtnisworten für Boecklin und in dem oben zitierten Sonderheft der Kunst und Dekoration gehören die Umschläge in der sachlichen Ruhe und Kraft ihrer Wirkung zu dem Besten, was auf diesem Gebiet vorliegt. Behrens hebt durch die Gruppierung des Textes und den eigenen Zwang seiner Linienführung den Titel stark und deutlich heraus, und dieses Erfolges sicher benutzt er die Farben-gebung, um den eigenen Anteil gegenüber dem Titel zurücktreten zu lassen. Bei dem Druck in Silber oder Gold oder in mattem Braunrot auf rotem Grund verliert sein Ornament das Lastende und Schwere, ohne an geschlossener Wirkung einzubüßen. Diese Umschlagzeichnungen zur Nachahmung hinzustellen, darf man kaum wagen. Die dem Künstler eigentümliche Linienwirkung ist seine persönliche Gabe und ein Stil Pseudo-Behrens möchte auf die Kunst im Buchdruck wirken, wie der Hagelschlag auf das Kornfeld. Aber gegenüber all den aufdringlichen Künsten der Reklame durch Farbengebung und Zeichnung, die sich auf den Buchumschlägen breit macht, gegenüber der Manier, die nicht durch die Ausstattung den Titel hebt, sondern die Ausstattung zur Hauptsache macht an Stelle des Titels, bleiben diese Arbeiten ein Beispiel vornehmerer Haltung. ◇

Aber wichtiger als Ausstattung und Zeichnung ist für die Kunst im Buchdruck die eigentliche typographische Leistung, und hier ist es, wo wohl Behrens' bestes Verdienst liegt. Die Entwicklung und Befestigung eines sicheren Gefühls für den Stil im Buchdruck bleibt doch das eigentliche Ziel, wenn von künstlerischer Entwicklung der Typographie die Rede ist, nicht der möglichst hohe Rekord an künstlerisch ausgestatteten Werken. Der Charakter der Schrift, der Geist, der sich in ihrem Duktus ausspricht, muß innerlich empfunden sein. Für den Rhythmus der Schrift, für den Zusammenklang der Strichstärken, für das harmonische Verhältnis zwischen Satz und Seite, zwischen Text und Buchschmuck muß das Verständnis wachsen. Wenn heute selbst in Liebhaberdrucken angesehener Druckereien als Auszeichnungsschrift eine Type verwandt wird, die zu dem Charakter des Satzes in schreiendem Widerspruch steht, wenn immer wieder die künstlerischen Qualitäten eines Druckwerks in der Ausstattung gesucht werden, statt in Satz und Anordnung des Textes, so zeigt das doch deutlich, wo der wunde Punkt sitzt. Regeln sind da nicht zu geben, Gutes zu sehen ist die einzige Übung. Und in dieser Richtung ist gerade in den einfachsten der von Behrens ausgestatteten Schriften allerdings sehr viel Gutes und Bestes zu finden. Drucke wie des Künstlers Betrachtung über das Theater, die Denkschrift von Fuchs über die stilistische Neubelebung der Schaubühne oder auch der „Bericht" über die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt, sind durchaus wertvolle typographische Leistungen. In der Anordnung und Stellung des Satzes, in der Zeichnung der Initialen, in der Auswahl der Auszeichnungsschriften, Verhältnis des Buchschmucks zum Text und in der Farbe, überall zeigt sich das feine rhythmische Empfinden, das den Leser wohltuend berührt, aber nicht auffällt. Dabei ist

Behrens durchaus nicht puritanisch zu Werke gegangen. In dem Bericht der Künstlerkolonie wechselt deutsche mit lateinischer Schrift, in der Broschüre von Fuchs erscheint als Auszeichnung eine gotische Type in Verbindung mit Antiqua. Die angeführten Schriften sind zum Teil ohne Randleisten oder auch ohne allen Buchschmuck. Aber auch in den Randleisten des Künstlers, die wir aus anderen Gründen zum Teil für verfehlt halten, zeigt sich überall die sichere Beherrschung harmonischer Wirkung in Strichstärke und Linienführung. ◇

Es liegt uns gewiß nichts ferner, als Behrens' Leistungen auf dem Gebiet der Buchausstattung für dilettantisch zu halten. Aber es sei hier zum Schluß noch einmal daran erinnert, daß die meisten und gerade die besten der von ihm ausgestatteten Drucke Gelegenheitsarbeiten waren. Das Interesse an dem Text hatte den Künstler veranlaßt, auch den Druck zu überwachen. In dem großen Organismus des Buchgewerbes ist dieser persönliche Anteil nicht fachmännischer Kreise an seiner Arbeit die Ader, die ihm immer von neuem frisches Blut zuführt. In weiterem Maße als bei irgend einem anderen Zweig der Kunst, ist hierdurch für das Buchgewerbe die Möglichkeit geboten, im Verkehr mit weiteren Anschauungen den Maßstab für die eigenen Leistungen zu finden. Auch den Arbeiten von Behrens wird es an befruchtendem Einfluß auf die Entwicklung eines reifen Stils in unserem Buchgewerbe nicht fehlen.




Digitized by Google